Léonard de Vinci : 47 gravures et portraits

LES ÉCRITS ET LA VIE ANECDOTIQUE ET PITTORESQUE DES GRANDS ARTISTES

LÉONARD DE VINCI

Société des Éditions
LOUIS-MICHAUD
168, Boul. St-Germain
PARIS

LEONARD DE VINCI



SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS
LOUIS-MICHAUD
168, Bd SAINT-GERMAIN
PARIS

LÉONARD DE VINCI

DANS LA MÊME COLLECTION

Parus :

Corot, par Paul Cornu.
Favart et Madame Favart, par Maurice Dumoulin.
Gaultier-Garguille, par Emile Magne.
Fromentin, par Georges Beaume.
La Malibran, par Clément Lanquine.
Carpeaux, par Florian Parmentier.
Gavarni, par Jeanne Landre.
Michel-Ange, par Georges Beaume.
Schumann, par M.-D. Calvocoressi.
Daumier, par Raymond Escholier.

En préparation :

Franz Liszt, par Périchard.
Benvenuto Cellini, par A. Graffigne.
Constable, par Léon Bazalgette.



Saint Jean-Baptiste.
(Musée du Louvre.)

LES ÉCRITS ET LA VIE ANECDOTIQUE ET PITTORESQUE DES GRANDS ARTISTES
(PEINTRES, SCULPTEURS, MUSICIENS, COMÉDIENS)

LÉONARD DE VINCI

PAR

GEORGES BEAUME

47 gravures et portraits



SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS
LOUIS-MICHAUD
168, boulevard Saint-Germain, 168
PARIS

LÉONARD DE VINCI

I

NUL N'EST PROPHÈTE DANS SON PAYS

Il va être parlé d'un homme qui brilla dans tous les arts, posséda plusieurs sciences, et se fit dans chacune, en particulier, une réputation enviable. On pourrait, en effet, ranger Léonard de Vinci dans la classe des architectes habiles, des bons sculpteurs, des mathématiciens savants, des mécaniciens célèbres, des grands musiciens, des anatomistes profonds, des vrais philosophes, des poètes ingénieux et des historiens estimables. Il est surtout connu par ses ouvrages en peinture et, dans cet art, il restera l'un des premiers maîtres.

Cet homme, dont la grâce et la beauté ne seront jamais assez vantées, fut un des rares heureux de ce monde, un des plus complets privilégiés de la race humaine. Sa force, son adresse, son courage avaient quelque chose de vraiment royal ; sa renommée, éclatante pendant sa vie, s'accrut encore après sa mort.

Le double caractère de la spécialité d'une époque et de l'universalité des vertus de ses plus hauts représentants dans le domaine de l'intelligence, ne fut jamais ni si constant ni si marqué qu'à l'âge de la Renaissance italienne. Cet âge est artiste, avant tout. Ce n'est pas dans Machiavel ou dans Jules II, mais dans ses peintres et ses poètes qu'il s'est incarné.

C'est au Politien, à l'Arioste, à Michel-Ange, à Léonard de Vinci, qu'il faut demander la signification de cette période historique. Michel-Ange s'efforce, dans une âpre lutte de chaque jour, d'atteindre aux sommets les plus inaccessibles. Léonard de Vinci, au contraire, spirituel, élégant, ne tente que le possible et touche son but : il est, dirions-nous aujourd'hui, un dilettante de génie.

Au milieu de ce siècle, le XVe, la Toscane présentait un spectacle de labeur cérébral, d'incessante création, que le monde n'avait pas revu depuis le temps de Périclès. Giotto, ayant rompu avec la tradition grecque, avait imprimé à ses compositions un air de réalité plus précis. Paolo Accello, en soumettant la peinture aux règles de la perspective linéaire, en avait décuplé les ressources d'expression. Les Pisani, les Ghiberti, les Donatello avaient en sculpture trouvé des moyens nouveaux de donner dans leurs œuvres plus de relief aux formes et plus d'énergie. Brunelleschi avait déjà élevé le dôme de Santa Maria del Fiore, et bientôt le génial Bramante commençait à construire, avec un goût si délicat et avec tant de force, des palais et des églises.

Léonard eut la bonne fortune de venir au moment où il pouvait le mieux développer toutes ses facultés. Il naquit en 1452, et non en 1445, comme le disent la plupart de ses biographes, au château de Vinci, entre Florence et Pise, près d'Empoli, sur la rive droite de l'Arno. Son père, ser Piero, obscur notaire de la seigneurie de Florence, avait aimé, avec l'innocente ferveur de ses vingt-deux ans, une jeune et belle paysanne du nom de Catarina, dont l'histoire ne sait rien. Mais les parents du tendre tabellion lui refusèrent l'autorisation de consacrer par un mariage cette liaison qui, pour eux, était une mésalliance déshonorante. La paysanne s'éloigna doucement du bourgeois qui lui avait promis son amour éternel, et elle lui laissa leur fils, ce Léonard, que ser Piero, par affection peut-être, sans doute en souvenir de la femme délaissée, éleva chez lui avec beaucoup de soin et que, dans la suite, on le croit, il légitima.



Léonard de Vinci.
(Portrait dessiné par Mlle Bès, d'après la peinture du Vinci.)

Ce ser Piero ne craignait pas les femmes. Tandis que Catarina se consolait de son abandon en épousant un paysan plein d'indulgence, il épousa la même année Albiera di Giovanni Amadori; à la mort de celle-ci, il épousa une fille de quinze ans; devenu veuf encore, il épousa Margharita, qui lui apportait une dot de trois cent soixante-cinq florins et qui lui donna quatre fils et une fille; à soixante ans, redevenu veuf, et resté viril,

beau d'illusions et de désirs, il épousa Lucrezia di Cortegiani, dont il eut six enfants. Dans la souplesse de ce mari si endurant sous les épreuves, ne trouve-t-on pas un peu de la versatilité de Léonard, de ses aptitudes à pénétrer l'intérêt et aussi la volupté des manifestations si variées de l'art et de la vie?...

Ser Piero assura, je le répète, à son fils une éducation nombreuse et achevée. Léonard réussissait en ses études si merveilleusement qu'il ne tardait pas à embarrasser ses maîtres par les doutes et les questions qu'il soulevait à tous propos. Sans l'inconstance de son humeur, il eût fait dans les belles-lettres les plus grands progrès. Il entreprenait beaucoup de choses, pour bientôt les abandonner. Très jeune, il était bon musicien : il s'accompagnait de la lyre, en chantant des chansons qu'il improvisait sur l'heure. Mais sa passion dominante le portait vers les arts du dessin. « C'était là, dit Vasari, sa fantaisie la plus forte. »

Son père, ser Piero, habitait souvent Florence, sur la place de San Firenze, à l'endroit même où s'élève aujourd'hui le palais Gondi, qui date de la fin du XVe siècle. Frappé des dispositions extraordinaires de Léonard, il prit un jour, en cachette, quelques-uns de ses dessins, et s'en fut frapper à la maison de son ami, André Verrochio, peintre et sculpteur de mérite, élève de Donatello.

— Voici, lui dit-il, certains essais de mon fils. Je te demande de me déclarer franchement ce que tu en penses. Léonard m'étonne et me déconcerte par la diversité de ses dispositions. Il se sent poussé surtout vers la peinture : malheureusement, c'est là une carrière très pénible.

— Je le sais, répliqua Verrochio.

— Je voudrais donc qu'il ne perdît pas son temps ni mon argent.

— Voyons ça. On m'a dit, à la vérité, grand bien de ton fils. Mais, des enfants de génie, il faut se méfier.

Verrochio examinait les essais de Léonard. Plus attentif

dans le silence qui s'était fait, il prononçait d'abord entre ses lèvres des mots de surprise, de louange, puis il poussa un cri de ravissement. Et, refermant le carton de ser Piero, il lui déclara :

— Ton fils sera un grand artiste, je l'affirme. Tu dois le laisser libre dans ses études, il a raison.

— Oui. Mais où donc peut-il poursuivre son éducation ?

— Chez moi, parbleu !

— C'est bien. Je te l'enverrai...

De tous les artistes qui alors illustraient l'école toscane, aucun n'avait, au même degré qu'André Verrochio, les goûts, la nature de talent susceptibles de mieux convenir à l'esprit du jeune étudiant. Le hasard offrait à Léonard pour premier guide l'homme qu'il aurait choisi, s'il eût été en mesure de le faire. Ses tendances furent donc plutôt encouragées que réprimées par l'exemple du maître.

Celui-ci adorait la musique; il se plaisait à monter à cheval, à être beau de tournure et de manière, à flatter ses amis par les gentillesses de sa conversation. En son esprit curieux fermentait constamment quelque inquiétude d'invention nouvelle. L'un des premiers, il s'enhardit à se servir du plâtre pour le moulage sur nature. Dans sa jeunesse, il s'était beaucoup adonné aux mathématiques et préoccupé de l'application de la géométrie à la perspective linéaire. Artisan d'abord plus qu'artiste, André Verrochio avait débuté par de petits ouvrages d'orfèvrerie, agrafes de chapes, coupes ciselées et vases sacrés, dont ses contemporains vantent l'élégance, et que nous ne pouvons juger, parce qu'ils sont perdus. Cependant, le *Festin d'Hérode* dans le maître-autel en argent du baptistère de Florence suffit pour donner une idée de la grâce et de la finesse de son talent. Il dessinait à la perfection. Vasari loue, avec enthousiasme, quelques-unes de ses têtes de femmes, « dont les coiffures avaient tant de charme que Léonard de Vinci les imita toujours ».

Ce n'est que plus tard que Verrochio s'occupa de peinture. Il dessina les cartons de grands tableaux d'histoire, que sa

mobilité d'esprit l'empêcha d'achever. Et il termina sa carrière par l'admirable monument de Bartolommeo Colleoni, à Venise, monument qui le placerait, si l'on prouvait qu'il en est l'auteur unique, au premier rang des artistes de son époque.

Le Vinci entra chez Verrochio en 1469 ou 1470. En 1472, on l'inscrit, comme membre indépendant de la corporation sur le livre des peintres. Dans cet atelier, il eut pour camarades Pérugin et Lorenzo di Credi. Lorenzo, de sept ans plus jeune, suivit bientôt, en élève docile, Léonard dans ses études et dans ses œuvres, s'inspira de ses leçons et de son exemple. Verrochio lui-même, ainsi qu'en fournit la preuve son groupe de Jésus et de saint Thomas qui orne la façade de l'église Or-San-Michele à Florence, subit à son tour l'influence du jeune débutant.

Le premier des ouvrages de Léonard, que mentionne l'histoire, est cette fameuse rondache, dans laquelle, si l'on s'en rapporte à la description de Vasari, se révèlent, à un haut degré, les deux traits caractéristiques de génie du peintre, la préoccupation scientifique, le souci des objets naturels, et la transformation de ces objets en une œuvre ordonnée par l'imagination.

Un paysan, voisin de ser Piero, son compagnon de chasse et de pêche, eut un jour la fantaisie de faire peindre à Florence un gros tronc de figuier, qu'il avait découpé en une sorte de bouclier. Ser Piero, afin de satisfaire au désir de son ami, porta naturellement à son fils ce morceau de bois rudement travaillé. Léonard, après avoir réfléchi quelques instants, se mit à l'œuvre. Ayant redressé au feu le grossier morceau de bois, puis l'ayant couvert d'une couche de blanc, il résolut d'y représenter quelque chose d'épouvantable, une image comparable à la Méduse des Anciens. Il s'enferma dans sa chambre, où il avait patiemment recueilli les animaux les plus horribles, sauterelles, chauves-souris, serpents, lézards, et bravant l'infection que répandaient ces animaux, il ne sortit de sa solitude que le jour où il eut composé un monstre s'échappant d'une obscure caverne. Alors, il pria son père de venir voir son ouvrage.

L'œuvre était placée sur un chevalet, dans le meilleur jour de la chambre. Ser Piero avait, dans son insouciance, oublié de quel ouvrage il avait chargé Léonard. A l'appel de celui-ci, il accourut à Florence, fort intrigué. Du seuil de l'atelier, il aperçut tout à coup le monstre hideux qui, dans la vive clarté du soleil, semblait le menacer. Il tressaillit d'effroi et précipitamment s'élança au dehors pour fuir. Léonard, riant de malice et d'orgueil, le rattrapa par la main et lui dit :



Caricature.

— Félicite-moi, mon père, au lieu de t'en aller ainsi. Car cet ouvrage a produit l'effet que j'en attendais.

— Quel ouvrage?... le monstre?

— Oui. Tu m'avais prié de peindre sur le tronc du figuier, que l'autre jour tu m'as apporté, quelque chose d'effrayant. N'ai-je pas réussi dans ma tentative?

— Ma foi, oui, tout à fait. Je ne crois pas que la nature ait jamais créé un être d'aspect aussi redoutable. Il est magnifique à force de vie, de laideur et de colère.

— Prends-le donc, et emporte-le où tu voudras.

Ser Piero s'empara de la rondache avec soin et, comme il n'était pas maladroit en affaires, il se garda bien de tenir sa

promesse envers son familier compagnon de chasse. Il se rendit tout droit chez un mercier acheter une autre rondache, sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche, et qu'il offrit à son paysan. Puis, il s'en fut aussitôt vendre, pour cent ducats, l'ouvrage de Léonard à des marchands florentins, qui eux-mêmes sans difficulté le revendirent trois cents ducats au duc de Milan.

Léonard était possédé par une intelligence trop curieuse, trop avide, pour s'attacher à une seule branche de l'art. Il rechercha dans le dessin toutes les difficultés, toutes les ressources d'expression. Sans négliger les conseils de Verrechio pour la peinture, il commença de modeler en terre quelques têtes de femmes, plusieurs têtes d'enfants, qu'après de courts tâtonnements, on aurait pu attribuer à la main d'un maître. Il s'attaqua aussi à l'art de l'architecte et de l'ingénieur, dessinant les plans d'un grand nombre d'édifices, de moulins, de fouleries et de machines, que faisait mouvoir un cours d'eau. Il osa, malgré sa grande jeunesse, présenter un projet d'utilisation des eaux de l'Arno, qu'il aurait voulu canaliser de Pise à Florence (1).

Le destin demandait qu'il fût peintre surtout. Il dessinait beaucoup d'après nature ; pour cela, il modelait en terre des figures, qu'il drapait ensuite avec des chiffons mouillés et enduits de terre; sur certaines toiles de linon ou de batiste, il dessinait à la pointe de sa brosse, avec un peu de blanc et de noir, des études admirables. Sur du papier aussi, il dessina des paysages et des figures d'une perfection très pure.

Les progrès de Léonard se marquaient avec une telle rapidité que son maître, lequel ne dédaignait pas de réclamer son aide dans des travaux importants, éprouva bientôt quelque jalousie. Par exemple, André Verrochio, étant chargé de com-

(1) Ce grand travail fut exécuté environ deux cents ans plus tard par Vincenzio Viviani, dernier élève de Galilée. Léonard acheva plusieurs grands travaux en ce genre, d'autant plus extraordinaires que cette science était peu connue avant les leçons d'un autre élève de Galilée, Ben. Castelli, bénédictin, qui les publia sous Urbain VIII.

poser pour les frères de Vallombrosa un *Baptême du Christ*, que l'on voit aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, pria Léonard de peindre dans ce tableau un ange agenouillé. Léonard obéit : son ange apparut d'un lumineux relief, et l'on ne vit que lui. Verrochio, frappé d'admiration, conçut, d'après Vasari, un si violent désespoir de se reconnaître surpassé par son élève, qu'il aurait dès lors renoncé pour toujours à toucher un pinceau.

Vasari était trop l'ami de Michel-Ange pour montrer envers Léonard une bienveillance très généreuse. S'il loue la valeur et les charmes du peintre de la *Joconde*, c'est qu'il y est contraint : nous ne pouvons alors le croire entièrement sur parole. Pas plus que Tomazzo, il ne nous renseigne guère sur les dix ou douze années que Léonard a passées dans Florence. Il nous est permis de supposer, avec vraisemblance, en observant les séductions de son caractère, qu'il vécut une jeunesse heureuse, gaie, un peu folle. N'avait-il pas, pour l'exciter au plaisir, des camarades bons vivants, le joyeux Atalante Miglioretti, l'excentrique Zoroastre de Piretola?

La fantaisie qui gouvernait ses actions, présidait également à ses études. Je crois que, même si des biographes nous avaient transmis des documents plus nombreux, il nous serait difficile de trouver de l'unité à sa vie, et à son talent un développement logique. Cet homme prodigieux, chez qui le savant l'emporte peut-être sur l'artiste, préludait, dès ce premier séjour à Florence, à ces études d'hydraulique, d'optique, de géologie, qu'il n'abandonna jamais, et dans lesquelles on peut le considérer comme le précurseur des Pascal, des Helmholtz et des Lyell.

Il composait une grande quantité de dessins et de modèles pour prouver que l'on pouvait aplanir ou percer une montagne, afin de mettre en communication deux vallées; qu'on pouvait, au moyen de vis, leviers et cabestans, soulever ou traîner des poids énormes; qu'il pouvait, à l'aide de pompes, curer un port, faire monter les eaux. Il s'amusait à dessiner des nœuds de cordes, disposés de façon à remplir un cercle. Une fois,

il démontra, par le dessin détaillé de l'un de ses projets, à plusieurs citoyens de mérite, qui administraient alors Florence, qu'il soulèverait leur temple de San-Giovanni, et, sans le détruire, l'exhausserait sur des degrés.

Il partageait son temps entre les études les plus sérieuses et les distractions de toute sorte, quelques-unes d'un goût douteux. Il fréquentait le peuple sur les marchés, les ruffians et les portefaix dans les tavernes; il accompagnait les condamnés au supplice; certains soirs de fête, il rassemblait chez lui des paysans, qu'il faisait boire outre mesure. A ces paysans, il racontait les histoires les plus grotesques et, tandis qu'ils riaient de tout cœur, Léonard notait leurs gestes et leurs contorsions. De là proviennent ces caricatures, ces têtes difformes et grimaçantes, dont la plupart ont été conservées par la gravure. Sa belle santé l'autorisait à braver les fatigues du plaisir. D'une force peu commune, et habile à tous les exercices du corps, il était recherché par la société de Florence, si brillante sous les Médicis.

Il plaisait à tous, sans effort. Sans fortune, n'appartenant au travail que par caprice, il s'entourait pourtant de domestiques et de courtisans; il possédait des chevaux, qu'il aimait par-dessus tout, une ménagerie d'animaux de toute espèce, qui faisaient sa distraction, et qu'il soignait avec une patience infinie. Souvent, en passant sur les marchés où l'on vendait des oiseaux, il en payait le prix demandé, les tirait lui-même de leur cage, et glorieusement leur rendait la liberté.

Il y avait, en dehors du Palazzo Vecchio, une boîte qu'on appelait, à cause de sa forme, le tambour. Chacun pouvait à son gré, sans être obligé d'y apposer même sa signature, glisser dans ce tambour une dénonciation quelconque. C'était, en somme, pour les Médicis, un élément d'information, de police, qui ne leur coûtait rien. Des magistrats examinaient la moindre de ces accusations gravement. Or, un jour, une lettre de ce tambour accusa Léonard de mœurs infâmes, et dénonça, comme son complice, Verrochio.



Jeune femme.

(Musée de Venise.)

Léonard avait vingt-quatre ans, Verrochio quarante et un. Ce ne fut pas sans peine que les deux accusés furent absous. Car on procéda tout de suite à une enquête. L'affaire fut appelée devant les magistrats le 9 avril 1476. Les deux artistes furent relaxés temporairement, et sous la condition de se représenter devant le tribunal. En effet, une seconde fois, ils durent com-

paraître ensemble et, enfin, faute de preuves, on les laissa tranquilles.

Malgré l'agrément de sa personne, malgré la vertu de ses œuvres, Laurent le Magnifique ne songea point à attacher le jeune artiste sa maison. Peut-être Léonard, pour ses caprices et ses fredaines, était-il redouté. En outre, son indifférence dans les questions politiques et religieuses qui passionnaient alors son époque empêchait ses compatriotes d'apprécier impartialement son génie.

Cependant, il trouvait toujours de la joie à produire. Une fois, on lui confia un carton d'après lequel on devait exécuter en Flandre, pour le roi de Portugal, une portière tissue de soie et d'or. Ce carton représentait Adam et Eve au moment de leur désobéissance, dans le paradis terrestre. Léonard dessina en grisaille, et à la brosse, plusieurs animaux dans une prairie émaillée de fleurs. Dans ce carton, qui malheureusement fut abandonné, se manifeste une habileté délicate, une précision frémissante de vie, jusque dans les branches et les feuilles d'un figuier noueux, dont Léonard devait chérir la lumière.

Il peignit ensuite une Vierge, qui a appartenu au pape Clément VII. Il dessina aussi sur une feuille de papier, pour son ami intime, Antonio Segni, un Neptune dont le char est traîné par des chevaux marins. Le dieu respire au bon soleil, la mer s'agite harmonieuse, sous son peuple de tritons, de dauphins et d'autans.

Il lui prit la fantaisie de peindre à l'huile une tête de Méduse : des serpents, entrelacés de mille façons bizarres, forment sa chevelure. Il commença encore une figure d'ange, qui tient une main sur sa poitrine, tandis que l'autre main, élevée, dirigée en avant, a permis à Léonard d'exécuter un raccourci de l'épaule au cou. Comme cela lui arrivait souvent, Léonard n'acheva pas ces deux ouvrages. Il craignait trop que son exécution ne pût répondre à son intention trop haute.

Il possédait déjà une méthode très personnelle de création. Afin de donner à sa peinture une puissance de relief et aussi de

la souplesse, il employait les oppositions les plus franches de l'ombre et de la lumière. Il s'obstinait à chercher pour ses fonds des tons plus sombres encore que le noir, afin de prêter plus d'éclat aux parties éclairées. Mais alors, par l'outrance de son procédé, prenant ainsi pour point de départ la teinte la plus vigoureuse, et s'efforçant de parfaire le plus possible ses ouvrages, il les amenait à une tonalité sourde, privée de lumière, qui semblait rendre plutôt les effets de la nuit que ceux du jour.

Lorsqu'il rencontrait, par hasard, un homme à tête expressive, un type pittoresque, ayant barbe ou cheveux singuliers, Léonard s'émouvait d'une telle satisfaction que, sans honte, il le suivait jusqu'au soir; et puis, lorsqu'il se retrouvait seul, il dessinait cette figure aussi fidèlement que si elle eût posé devant lui.

Pourtant, il était gêné à Florence par la curiosité médisante des gens du peuple, surtout par l'envie impuissante des riches bourgeois qui entouraient Laurent le Magnifique. On ne l'aimait pas, on ne le considérait pas suffisamment à son gré. Il résolut donc de chercher fortune hors de sa patrie, et encouragé peut-être par des avances de Louis le More, qui projetait d'élever un monument à la mémoire de son père, il partit pour Milan.

II

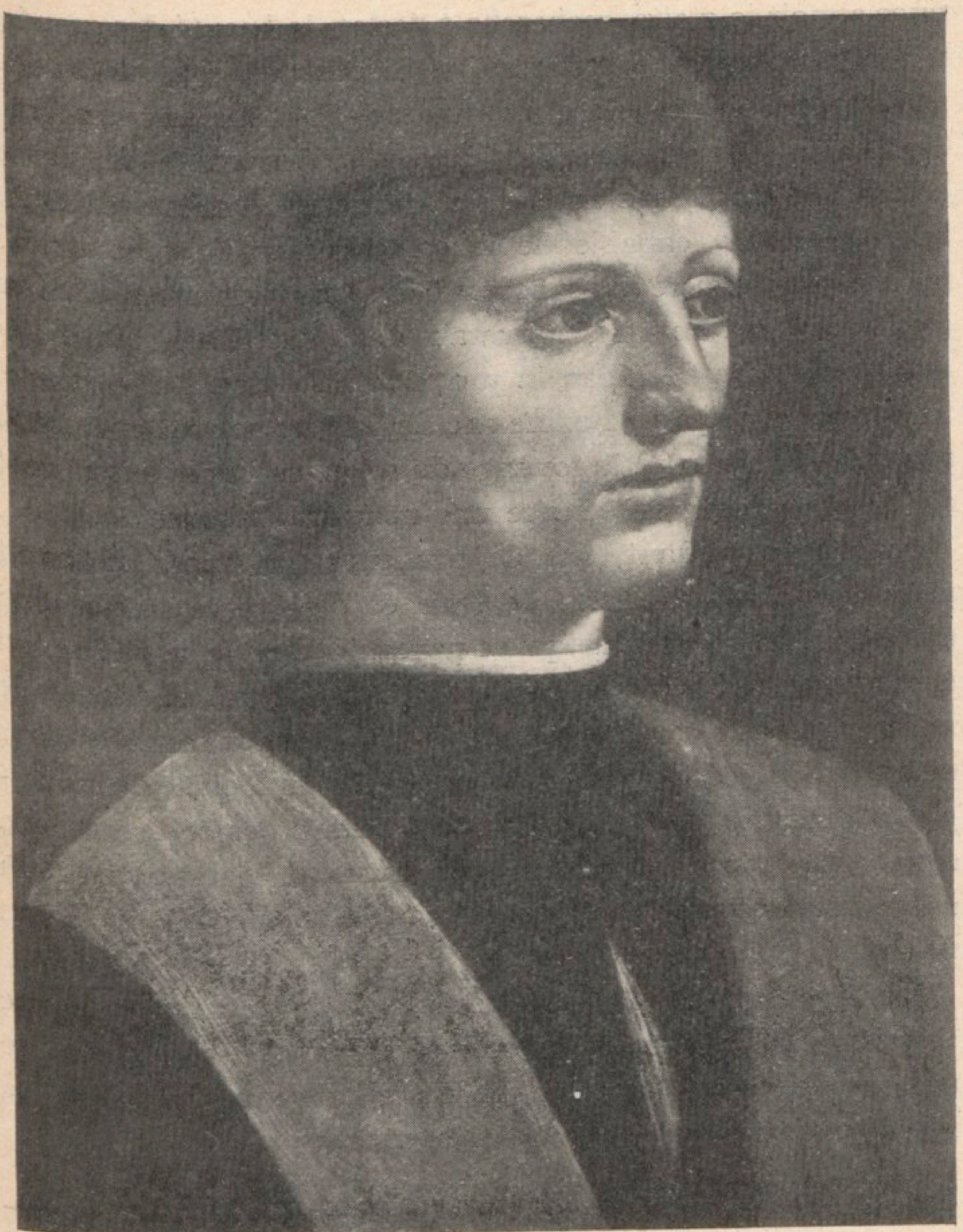
LA COUR DE MILAN

C'EST en 1481, ou même en 1480, et non en 1494, ainsi que le pense Vasari, que Léonard quitta Florence. Afin de gagner les bonnes grâces de ce Ludovic Sforza, qui régnait à Milan et qu'il savait d'humeur changeante, Léonard de Vinci lui offrit en quelque sorte ses services, les trésors de son génie, la richesse de ses découvertes, les rêves de ses œuvres d'art.

La famille du Sforza présente une image parfaite de ces dynasties italiennes qui, du moyen âge à la Renaissance, dominèrent par la violence, par la ruse, par la puissance de l'argent. C'est la belle époque du condottiere, plein de talent et de scélératesse, de l'aventurier dont la fortune heureuse excuse tous les crimes. Fils légitimes, bâtards, frères et cousins, se disputent fréquemment le pouvoir, parmi le désordre des cités meurtries. Au milieu des pires dangers, la famille des Sforza s'élève, ayant pour bréviaire, ces trois maximes d'homme fruste et de soldat prudent :

« Ne touche jamais à la femme d'autrui ; — ne frappe jamais aucun de tes gens, ou si cela t'arrive, envoie-le bien loin ; — ne monte jamais un cheval ayant la bouche dure ou sujet à perdre ses fers. »

Louis le More avait sans scrupule usurpé le pouvoir, aux dépens de son neveu, qu'il sut marier selon les exigences de sa politique, au lieu de le tuer. Le meurtre eût laissé le long souvenir d'une cruauté lâche, et surtout préparé dans l'esprit de ses sujets la pensée des représailles. « Homme très sage, dit



Ludovic du Sforza, par Léonard de Vinci.
(Pinacoteca Ambrosiana, Milan.)

Commines, mais fort craintif et bien souple quand il avait peur, Louis Sforza était un homme sans foi, s'il voyait son profit pour la rompre. »

D'ailleurs, doué d'intelligence, ne répugnant pas à l'effort, ce

prince aimait la gloire, recherchait l'éclat, la beauté des grandes choses. Latiniste de premier ordre, il recevait avec une cordialité flatteuse des savants et des artistes. Il n'épargna rien pour élever, à la tête des sociétés rivales, l'Université de Pavie. Léonard de Vinci était exactement renseigné dans sa recherche d'un protecteur, capable de le comprendre. Il n'eût jamais rencontré de maître plus accessible à ses tendances et à sa volonté que cet homme, souverain dans ses États, qui ambitionnait de faire de Milan la première ville de l'Italie, que ce prince auquel le poète Bellincione dédiait un sonnet avec cette épigraphe : « Sonnet à la louange du seigneur Ludovic qui veut voir Milan devenir en science une nouvelle Athènes. »

Léonard, cependant, usa de prudence, lui aussi. Il savait qu'avec ces princes, épris de luxe et d'élégance, mais aussi habiles à manier la trique qu'un paysan à user de sa pioche, un humble sujet devait prendre des précautions. Donc, avant de présenter devant lui sa personne, il lui présenta ses idées dans une lettre. Oh ! cette lettre n'est certes pas un modèle de modestie. Qu'importe? Les anciens ne tenaient-ils pas cette vertu de la modestie pour un vice?... Et Léonard, pour obtenir du maître une confiance généreuse, devait lui-même faire valoir ses mérites.

Tous les biographes reproduisent intégralement cette lettre si curieuse, qui témoigne d'une si étonnante abondance de savoir et de divination chez un homme de vingt-huit ans. Je me contenterai d'en citer quelques extraits :

« ... Je désire soumettre à Votre Excellence les plans et projets de mes inventions, qui demeurent encore secrètes, et l'en faire profiter. En attendant qu'une occasion se présente de les mettre en pratique, je vous en donne la note suivante :

« 1° J'ai un moyen de construire des pontons légers, facilement transportables, incombustibles, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi ;

« 2° J'ai un moyen de tarir l'eau des fossés, pendant le siège

d'une place, et de construire une grande quantité de ponts volants à échelons;

« 3° Je sais détruire toute place forte, si elle n'est pas bâtie sur un roc;

« 4° Je possède le secret de fabriquer des bombardes facilement transportables, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée jettera l'ennemi dans la confusion;

« 5° Au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zigzags, je saurai faire parvenir les troupes jusqu'à un point, déterminé à l'avance, des fortifications d'une ville;

« 6° Je sais construire des chariots couverts, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi, pour détruire son artillerie; et, derrière ces chariots, l'infanterie peut s'avancer sans obstacles;

« 7° Si le besoin l'exige, je fabriquerai des bombardes, des mortiers, des passe-volants, différents de ceux qui sont en usage;

« 8° Là où les bombardes ne pourraient produire leur effet, je composerai des catapultes, des balistes, ou d'autres engins dont l'effet décisif est tout à fait insoupçonné;

« 9° En mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs ou défensifs, construire, par exemple, des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, composer des poudres et des fumées;

« 10° En temps de paix, je puis remplir l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux;

« 11° Je puis mener à bonne fin toute espèce de travaux de peinture, et aussi de sculpture en terre, en marbre ou en bronze.

« Si quelqu'une des choses indiquées ci-dessus était estimée d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement. »

Les offres de Léonard furent acceptées, mais d'une étrange manière.

— Je connais la grande réputation de Léonard de Vinci comme peintre, déclara Louis le More. Sans contester la valeur de ses prétentions comme ingénieur et comme architecte, nous ne pouvons réaliser tout de suite aucun de ses projets et, par conséquent, les mettre à l'épreuve. Qu'il vienne donc ici en artiste... Puisqu'il se flatte d'être un excellent musicien, je lui demande d'apporter un de ses instruments, et je serais très heureux qu'il pût m'étonner par quelque merveille...

Léonard obéit avec empressement aux ordres du prince. Il arriva au palais du duc de Sforza, à Milan, avec un instrument, une lyre qu'il avait fabriquée lui-même, presque tout entière en argent, et qui affectait la forme d'un crâne de cheval. Cette disposition bizarre donnait aux sons quelque chose de mieux vibrant et de plus agréable.

Dans la salle des fêtes, de nombreux musiciens, préparés depuis longtemps au concours organisé par le prince, se trouvaient déjà réunis. Léonard fut le dernier à pincer de son luth, à chanter les chansons qu'il improvisait sans la moindre fatigue. Il surpassa tous ses concurrents par l'adresse et par la vivacité de son jeu, par l'originalité et l'essor lumineux de ses poésies. Louis le More, sans hésitation, lui décerna la palme du vainqueur; il le combla d'éloges, de caresses; il lui demanda aussitôt un tableau d'autel, la *Nativité de Notre-Seigneur*, que le prince offrit à l'Empereur, lorsqu'il fut terminé.

A l'issue du concours, Louis le More ne congédia point Léonard, ainsi que les autres musiciens. Il le garda auprès de lui jusqu'au soir, afin de jouir du charme et de l'intelligence de sa conversation. Léonard causait de verve, éloquemment, sur un ton de franchise gaie, n'hésitant pas plus à propos des choses graves que des choses frivoles. Il maniait avec aisance la raillerie, contrefaisait les tics des orgueilleux sans valeur réelle, imitait la voix grotesquement solennelle des courtisans à la loyauté douteuse. Si la conversation languissait un moment, il inventait vite une histoire et la contait avec esprit. Il ne savait pas seulement causer, il savait écouter. Et par son air d'atten-



Julien de Médicis.

tion sympathique, qui était un hommage aux qualités intellectuelles et morales de ses interlocuteurs, il plaisait tout de suite. Il s'amusait des autres, et il les amusait : cela lui assurait sur tous la séduction suprême. Patient observateur, pénétrant psychologue, il voyait sur le visage de ses semblables leur âme, surprenait leurs émotions et leurs pensées. Aussi, pouvait-il aisément les vaincre dans leur ignorance, les flatter pour sa domination jusque dans leurs préjugés de religion ou de caste.

« Son esprit brillait sans cesse, tout à fait libéral, dit Paul Jove; son visage paraissait le plus beau du monde. Arbitre de toute élégance, il inventait chaque jour des divertissements de salon et de théâtre. » Il était bien l'artiste nécessaire à la cour de Louis le More, la plus polie de l'Europe, à cette date.

« Plus qu'homme du monde, dit le chroniqueur Bernardino Arlano, Louis le More était avide de louange et de gloire. Il attirait par sa bienveillance et par ses dons les philosophes, les sophistes, les médecins remarquables dont un grand nombre fut pensionné par lui. Les Grecs Constantin Lascaris et Démétrius Chalcondylas représentaient à sa cour l'humanisme. Le mathématicien Fra Luca Pacioli écrivait son traité *De Divina Proportione*, dont il demandait les figures à Léonard de Vinci. Pendant vingt-cinq ans, le célèbre Bramante travailla pour le compte de Louis le More, embellissant Milan de palais et d'églises. »

Mais d'où vient donc que, dans tous les temps, les tyrans de toute envergure éprouvent le besoin de s'entourer d'un luxe d'hommes de science et de pensée, des enchantements de la beauté et de la poésie?... Louis le More n'était pas moins avide de plaisirs que d'opulences. Il appelait en sa ville des joueurs de lyre et de flûte, des danseurs, des mimes, des organisateurs de fêtes. Il aimait les pompes nuptiales et funéraires, les repas splendides, les représentations d'antiques atellanes, les spectacles, les chœurs et les ballets.

Naturellement, les grandes familles suivaient l'ardeur voluptueuse du maître et, dans la corruption des mœurs, les âmes s'avilissaient. Le père livrait, contre de l'argent, ou contre une distinction, sa fille; le mari livrait sa femme, le frère sa sœur. La politique embrouillait encore de ses intrigues les drames ou les comédies de l'amour. Louis l'Usurpateur avait arraché le pouvoir à son neveu : la duchesse Bonne de Savoie, la mère du souverain évincé, n'avait jamais, malgré les apparences, pardonné à son beau-frère son crime d'État. Un soir, elle posta sous le porche de l'église San Ambrogio des assas-

sins, qui attendirent Louis à la sortie des vêpres : il ne dut son salut qu'à un caprice. Sortant par une autre porte que celle où il était attendu, il échappa, sans le soupçonner une seconde, aux spadassins de la duchesse. Plus tard, il prétendit, non sans vraisemblance, que Dieu le protégeait.

Dans cette Italie bouillonnante de jeunesse et de génie, l'assassinat était à l'ordre du jour. On y faisait l'amour avec autant d'entrain et de plaisir qu'on s'y donnait la mort. Les poètes ne s'émouvaient guère des crimes qui, autour d'eux, dans les villes et dans les campagnes, entravaient parfois le chemin : d'ailleurs, pour ces enfants terribles, à qui la vue du sang ne répugnait pas plus que la vue du vin, les actes de vengeance, de haine, de provocation, de jalousie meurtrière, n'offraient pas la moindre apparence d'être des crimes; ils n'étaient que les accidents nécessaires, des manifestations décisives, de la grande lutte pour la vie. Pas plus que les bêtes dans les bois ou que les cruels insectes dans l'herbe touffue, ces souverains de la Renaissance ne connaissaient de scrupule ni d'hésitation, ne s'embarrassaient d'idées de justice et d'honneur, lorsqu'ils voyaient leur intérêt à défendre leur peau ou à attaquer le voisin dans sa fortune. Léonard vivait à l'aise, avec son cœur puissant, capable de se passionner au pittoresque de la bataille, au milieu de cette atmosphère d'intrigues et de méfaits. Pendant les heures de paix, il jouissait davantage des rêves de son art et des voluptés de la vie sensuelle.

Ainsi, il se trouvait à Florence en 1478, lors de la conspiration des Pazzi. Dans l'église Santa-Maria del Fiore, Julien de Médicis tomba, au moment de l'élévation; sous le poignard d'un conjuré. Laurent ne put échapper à la fureur de ses ennemis qu'en se réfugiant dans la sacristie. Vous entendez bien que la conjuration fut par les Médicis réprimée sans pitié. On tortura et pendit quatre cents coupables. L'un de leurs chefs, Bernardo Bandini, avait fui cependant jusqu'à Constantinople : mais il fut livré par le sultan, et pendu à Florence en 1479. Et Léonard assista si tranquillement à son supplice, qu'il en relata le spectacle

détaillé dans un dessin, qui était accompagné de notes sur le costume de l'assassin.

A la cour de Milan, il trouva le milieu le plus favorable à ses goûts de faste, de romanesque et de plaisir. Plus d'une fois, il prêta son pinceau prodigue aux fantaisies licencieuses de Louis le More. C'est lui qui réglait l'ordonnance des fêtes, des processions et des triomphes, des pantomines mythologiques, où il déployait éloquemment sa science toujours neuve des belles formes et des belles couleurs. Aussi, fut-il aimé du duc, des grands seigneurs, autant qu'il les aima.

En 1489, lors du mariage de Jean Galéas, neveu de Louis le More, avec Isabelle d'Aragon, fille du roi de Naples, c'est Léonard de Vinci qui dirigea les réjouissances données en l'honneur d'Isabelle. Il imagina un spectacle intitulé *le Paradis*, une machine colossale construite avec un grand art. Sous un ciel qui avait la forme d'une sphère, chaque planète décrivait harmonieusement sa révolution, et lorsqu'elle arrivait devant la jeune fiancée, elle chantait des vers composés par le poète courtisan Bellincione.

Louis lui-même épousa, en 1491, Béatrix d'Este. Cette enfant de seize ans, qui n'avait de la candeur que l'apparence, avait accepté ce mariage par ambition et par désir de divertissement. Léonard fut encore chargé d'organiser en son honneur des bals et des festins, des fêtes dans les rues et au château. C'était alors dans Milan un carnaval folâtre mêlant, tout le long de l'année, toutes les classes de la société, le carnaval dont nous n'entendons plus aujourd'hui que pendant la saison d'hiver, en certaines cités de l'Italie, quelques grelots fatigués. Deux poètes, Baldassare Taccone en italien, Pietro Lazzarone en latin, célébrèrent la magnificence des noces de Béatrix, et parmi les merveilles énumérées dans leurs odes, ils citent la statue colossale de François Sforza, la maquette du Vinci, statue qui fut exposée sous un arc de triomphe, au milieu de la Piazza del Castello.

La duchesse ne jouit que d'un règne très court, puisqu'elle mourut à vingt-deux ans. Elle mourut prématurément, consumée



Béatrix d'Este, par Léonard de Vinci.

par sa fièvre ardente du plaisir, emportée par une fausse couche, un soir qu'elle avait trop dansé. Elle avait provoqué cependant maintes occasions de mettre à l'épreuve l'esprit inventif de Léonard, qui pour elle recherchait des jeux nouveaux, où elle pût satisfaire ses caprices d'enfant et de femme. C'est pour elle que dans le parc du château il construisit des bains de marbre.

L'occupation des fêtes bruyantes n'empêchait point l'artiste de se livrer à ses études, ni aux travaux que lui confiait son maître. Il sut autour de lui grouper quelques élèves, organiser cette académie de Milan, dont le but nous est encore imparfaitement connu. Cette académie, je dirai avec plus d'exactitude qu'il la réorganisa, la fit sienne de par sa méthode et ses tendances; elle prit son nom, ainsi que le prouve un sceau sur lequel sont inscrits ces mots : *Leonardi Vinci Academia.*

Quelles matières d'enseignement donnait-on dans cette aca-

démie ? Il est difficile de l'indiquer d'une façon précise. Léonard, à ce qu'il semble, s'y était pleinement consacré. Un grand nombre de ses manuscrits de cette époque, rédigés sous forme de notes, permettent de penser qu'ils étaient plutôt destinés à des leçons publiques qu'à des ouvrages. Léonard, s'il n'était pas l'unique professeur, en était au moins le principal. On peut, en tout cas, affirmer, sans aucun risque d'erreur, d'après ces manuscrits, que les matières enseignées comprenaient l'universalité des sciences qui soutiennent ou éclairent les beaux-arts, c'est-à-dire tout, d'après l'opinion du Vinci lui-même, tout des sciences et des belles-lettres, à l'exception de la théologie, de la philosophie et du droit.

Il recueillit le fond de son enseignement dans *le Traité de la Peinture,* le plus considérable de ses ouvrages, le seul qui ait été publié en son entier. Ce ne fut que pour commenter ou développer les principaux sujets de ce livre qu'il ébaucha d'autres traités spéciaux, dont certains manuscrits sont perdus, tandis que d'autres sont conservés à Paris, à Milan et à Londres.

A plusieurs reprises, dans le *Traité de la Peinture,* il mentionne les ouvrages qu'il avait déjà rédigés et ceux qu'il tenait en projet. Par exemple, le *Traité de la lumière et des ombres,* dont le manuscrit nous reste. Dans un inachevé *Traité du mouvement local,* il s'occupe du repos, du mouvement et de la pondération du corps humain. Il commence un ouvrage qui devait résumer toutes ses idées d'artiste et dominer sa méthode : *De la théorie et de la pratique.* Il parle encore d'un *Traité des mouvements de l'homme,* puis d'un autre, dont nous possédons un fragment, où il donne les mesures de la tête, *les Proportions du corps humain.*

Cette « divine proportion », selon ses termes, des différentes parties du corps humain l'a toujours et profondément préoccupé. Avec l'humilité touchante du véritable artiste, que dévore à toute heure le désir de l'absolu et du beau, il confesse qu'il a, par ses efforts, par ses œuvres, cherché la perfection de l'art, sans la rencontrer jamais. Sur sa demande sans doute, le

poète Platino Piatto lui composa une épitaphe, qui indique bien la ferveur de son âme dans la religion de l'art et la confusion de son esprit devant l'impuissance de ses moyens matériels. « Admirateur des anciens, leur élève reconnaissant, une seule chose m'a manqué, leur science des proportions. J'ai fait ce que j'ai pu. Que la postérité me pardonne !... »

Benvenuto Cellini assure avoir possédé une copie du *Traité de perspective*, sorte de préface des ouvrages de Léonard sur la peinture. On sait enfin que Léonard se livra, pendant des années, à l'étude de l'anatomie, surtout celle du corps humain, et qu'il travailla de concert avec le philosophe Mercantonio della Torre, lequel fut un des premiers à reprendre en médecine la doctrine de Galien. Le livre où il consigna ses observations et ses connaissances, il l'illustra de figures dessinées à la sanguine avec des hachures à la plume. Dans ce livre viennent, après les études de pure ostéologie, celles des nerfs et des muscles, divisées en trois sections : la première pour la couche la plus profonde, la seconde pour la couche moyenne, la troisième pour la couche superficielle. Chacune de ces figures est entourée de notes explicatives en caractères bizarres, tracés, selon la coutume de l'artiste, à rebours et de la main gauche.

Vasari mentionne enfin un *Traité d'anatomie du cheval*. Cet ouvrage, composé pendant que Léonard travaillait à la statue équestre de François Sforza, fut détruit à la même date que ce grand monument.

J'avoue que la manière, brève, sèche, du *Traité de la Peinture*, en rend la lecture pénible. Il exige, pour être saisi dans tous les rayons de sa nombreuse intelligence, l'attention la plus soumise ; et l'esprit est bientôt récompensé de son effort et de sa sympathie, devant le développement des pensées si variées, de l'expérience si sûre, des conseils si pratiques d'un maître ouvrier soutenu dans l'exposition complète de sa méthode par la flamme de l'idéal. C'est la méthode du réalisme à la fois le plus noble et le plus vrai.

Il exhorte l'élève à regarder la nature vivante, la forme qui,

par ses mouvements et ses couleurs, trahit les émotions de l'esprit qui l'anime. Il circonscrit nettement le champ de la peinture. L'intention du peintre doit être, déclare-t-il, de reproduire avant tout le relief des corps. Le couronnement de l'art provient de la dispensation juste et naturelle des ombres et des lumières. Et Léonard ajoute cette parole pénétrante et si juste, qui s'adresse aux amateurs prétentieux de tous les temps, aux mufles et aux snobs de tous les pays :

« Si un peintre épargne les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore, il rend son ouvrage méprisable aux bons esprits, pour acquérir auprès du vulgaire et de l'ignorant une fausse estime. Car ceux-ci ne voient dans un tableau que le brillant et le fard, sans prendre garde au relief. »

Léonard donne encore à ses élèves des conseils, qui pourraient servir aux professionnels de tous les arts, aux littérateurs aussi bien qu'aux peintres :

« Ce n'est pas une chose insignifiante que de repasser en imagination, lorsqu'on est au lit dans l'obscurité, tous les contours des figures qu'on a étudiées; par ce moyen, on fortifie davantage en sa mémoire les idées des choses qu'on y a recueillies. »

Et, plus loin, ces préceptes sévères, combien justes !...

« L'homme le plus sujet à se tromper est celui qui juge son propre ouvrage; le blâme de ses ennemis le sert mille fois plus que l'approbation de ses amis. »

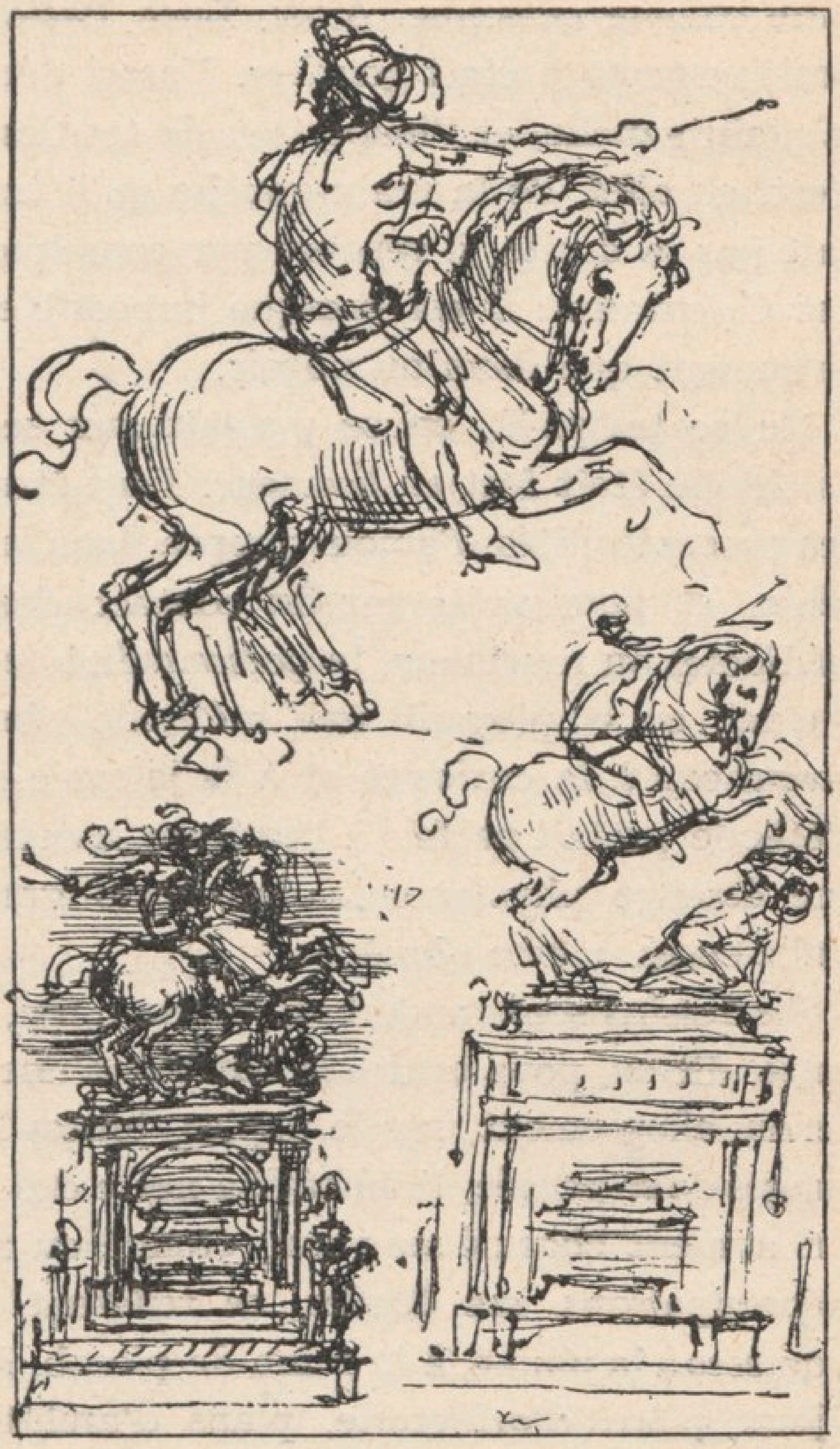
Il supplie ses élèves de travailler lentement, de n'imiter jamais personne, de ne s'attacher qu'à un petit nombre d'œuvres, mais excellentes. Rien dans la nature, pas même ce qui vient du hasard, ne lui paraît inutile au progrès d'un esprit qui sait observer et comparer.

« Si vous prenez garde aux salissures d'un vieux mur, aux bigarrures de certaines pierres jaspées, il pourra s'y rencontrer des représentations de divers paysages, des confusions de batailles, des airs de têtes et de figures étranges, des habillements capricieux... »

Il a trop, avec ses fines qualités de psychologue qui craint le

ridicule, mesuré les limites de l'ambition pour ne pas recommander de se préserver comme d'une maladie de tout ce qui excède les forces humaines :

« Qui ne peut ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il peut... Il n'est pas non plus avantageux de vouloir tout ce qu'on peut, car souvent ce qui nous paraît doux finit par devenir amer, et j'ai pleuré parfois ce que j'ai désiré, parce que je l'avais obtenu. »



Étude de statue équestre.

Insatiable esprit qui souffrait de désirer trop de beauté, et qui dans l'inquiétude d'avoir mal dirigé son effort, éprouvait comme un remords d'avoir, par l'exécution d'une œuvre, trahi sa pensée.

Les intentions et les croyances de Léonard ne se révèlent pas tout entières dans ses traités ni dans ses vers. Néanmoins, il ne sort de ses livres que des connaissances supérieures, capables de développer la vertu et la souplesse d'une intelligence, d'améliorer les ressources du métier, expérimentées par les maîtres. En lui, tout s'appliquait à être nouveau. Il ne pouvait rien

faire comme personne. Ainsi, Luca Pacioli nous apprend que, positivement, il était gaucher. Vasari déclare qu'il écrivait de la main gauche, et l'inspection de ses dessins prouve bien que c'est, en effet, de la main gauche qu'il travaillait. Il commençait par la droite, à rebours par conséquent, selon la manière des Orientaux : il est presque impossible de lire son écriture autrement que dans un miroir.

En ce temps-là, on se plaisait aux secrets, aux mystères; l'alchimie était fort en honneur. Peut-être, Léonard, qui avait des susceptibilités d'amour-propre dans les inspirations de son génie, et pour préserver du contact des esprits impatients, médiocres ou routiniers, la personnalité de ses œuvres, voulait-il ainsi, en employant une méthode obscure, soustraire ses inventions à la curiosité et à la jalousie. La bizarrerie de cette méthode prêtait parfois à l'écriture, aux images qu'elle illustre, une étrange physionomie de choses grimaçantes, comiques, malicieuses, même obscènes.

Ses dessins sont innombrables. Sa main, qui était assez puissante, dit-on, pour tordre le battant d'une cloche, jetait à profusion, allègrement, sur le papier, toutes les lueurs et tous les nuages de sa pensée, l'indication nette des êtres et des paysages qui avaient charmé ses yeux, étonné ou remué son cœur. Ses préoccupations, ses études, se reflètent clairement dans ses esquisses à la plume, à la mine de plomb, à la pointe d'argent : bijoux, pièces d'orfèvrerie, plans d'architecture, pompes d'épuisement, bateaux à nageoires, armes, canons de toutes grandeurs, une planche de son anatomie du cheval, un alphabet illustré, qu'il établit sans doute pour le jeune duc de Milan.

La vie, en ses variations innombrables, l'intéressait; il les notait toutes avec la même dilection : chevaux, ânes, chevreuils, buffles, chameaux, singes, chiens, lézards, tortues, et des oiseaux peints à l'aquarelle, et les fleurs de tous les parterres. Il cherchait toujours la vie, des moyens plus sûrs de la saisir dans son frémissement, des moyens inédits de la traduire plus belle, plus heureuse, et d'en rendre la joie plus accessible aux

hommes. S'il tâtonnait parfois, c'était dans une lumière éblouissante qui l'aveuglait lui-même. Et s'il a laissé plus de projets chimériques que d'œuvres achevées, c'est qu'il doutait trop souvent, non de la clairvoyance et de la logique de sa pensée, mais de la puissance de l'instrument de cette pensée. Il était seul à posséder ce doute.

Vers 1490, les constructeurs de la cathédrale de Milan émirent, pour la continuation des travaux, des opinions différentes. Les Italiens, soutenus par Louis le More, prônaient le style de la Renaissance; les Allemands défendaient avec énergie l'art gothique. Tous ces savants têtus, dans un congrès convoqué par Louis, discutaient de leur mieux et, parmi les tempêtes croissantes de leurs disputes, se comprenaient de moins en moins. Le peuple s'impatientait, cependant, de recevoir un résultat de leurs délibérations.

Louis, qui désirait avoir sa cathédrale, chargea Léonard de mettre d'accord les ingénieurs et les architectes, ânes savants de son congrès. Léonard obéit, et par sa bonne grâce, autant que par l'autorité de son savoir en mathématiques appliquées, il les contraignit d'aboutir à une conclusion.

Pour se délasser de son labeur et de ses plaisirs, Léonard confectionnait de petits ouvrages de sculpture, bustes de vieillards, figures de Christ ou de Madone Nous ne pouvons malheureusement en parler que d'après Lomazzo, qui possédait « une petite tête en terre du Christ enfant, dans laquelle on voit la simplicité et la pureté de l'enfance accompagnées d'un je ne sais quoi de sage, d'intelligent et de majestueux. »

Aujourd'hui, nous considérons en Léonard surtout le peintre; de son temps, c'est comme sculpteur qu'on l'appréciait le plus. Lui-même, pour immortaliser son nom, comptait sur le monument équestre de François Sforza. Il avait entrepris cet ouvrage peu de temps après son arrivée à la cour de Milan; il le maintint pendant seize années sur le chantier. Pour cette statue qu'il rêvait colossale, il demanda cent mille livres de bronze. Dans les esquisses qui nous en ont été léguées, on voit François Sforza

à cheval sous un portique. Le cavalier en armure, et dont une toque coiffe la tête, tient en sa main droite, appuyée en arrière sur la selle, le bâton de commandement.

En 1493, après le mariage de Louis avec Béatrix d'Este, Léonard découvrit enfin sa statue. Ce fut, parmi les seigneurs, dans le peuple, un cri d'admiration. Mais l'artiste, toujours inquiet, hésita, selon la tradition, à la livrer à la fonte. Cependant, Luca Pacioli affirme qu'elle fut parfaitement fondue, qu'elle pesait deux cent mille livres et qu'elle mesurait douze brasses de hauteur, c'est-à-dire un peu plus de sept mètres. Si, en tout cas, la tradition se trompe, lorsqu'elle prétend que les arbalétriers de ouis XII l'ont mise en pièces, il est certain que rien ne reste aujourd'hui de cette statue colossale. D'après une lettre d'Hercule I d'Este à Jean Valle, son résident à Milan, elle existait encore le 19 septembre 1501. Mais, à présent, nous ne possédons plus que les dessins de la collection de Windsor qui s'y rapportent, les croquis de cavaliers décrits par Vallardi d'après une gravure que l'on attribue à Léonard, le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (ancien fonds), petit in-folio, nº 9941, qui donne une idée assez complète de l'ouvrage, et une étude d'homme à cheval dessinée à la sanguine et qui rappelle la miniature du manuscrit de Paris.

III

" LA CÈNE "

Ludovic Sforza, après la mort de sa jeune femme Béatrix, renonça, dumoins pour un intervalle de sagesse, aux fêtes qui, depuis des années, agitaient sa cour et, afin de se consoler de sa misère, il se jeta dans la dévotion. Léonard de Vinci profita de ce temps de repos pour se consacrer sérieusement à son fameux tableau de *la Cène*.

A quelle époque l'avait-il entrepris ? On ne le sait point au juste, 1483 peut-être. Ce que l'on peut affirmer avec certitude, c'est qu'il en avait commencé les études bien longtemps avant de donner le premier coup de pinceau, et sans doute dès le début de son séjour à Milan. D'ailleurs, jusqu'en 1490, Léonard ne paraît pas avoir beaucoup peint. Il composa *la Cène* pour le couvent des Dominicains, dans la salle du réfectoire. A aucun autre de ses ouvrages, il n'apporta autant d'application et de ferveur. Souvent, il lui arrivait, à toute heure du jour, au milieu des fêtes, ou bien au milieu d'un travail, de quitter brusquement sa boutique, ainsi que les artistes appelaient alors leur atelier, pour courir à Sainte-Marie-des-Grâces corriger quelque détail de *la Cène*. Pour les têtes des apôtres et du Christ, il composa une quantité innombrable d'essais qui nous restent encore. Il donna certainement dix années à ce tableau.

D'après Luca Pacioli, qui dessina pour Léonard les figures du *De Divina Proportione*, la *Cène*, commencée probablement sur l'ordre de Louis le More, fut achevée en 1498. Pacioli déclare,

dans une lettre au duc, faisant allusion à un fait récent de février 1499 : « Déjà Léonard avait, de sa main sublime, exprimé le simulacre de l'ardent désir de notre salut dans le respectable lieu de la corporelle réfection du temple des Grâces, auquel doivent désormais céder tous ceux d'Apelle, de Myron et de Polyclète. »

Les Dominicains, pourtant, ne comprenaient pas que leur peintre mît un temps si long à couvrir de couleurs la muraille de leur réfectoire. Que signifiait donc l'indolence de ce bel homme qui, de plusieurs semaines, ne passait pas à son travail, ou qui parfois restait une journée entière à baguenauder, presque immobile sur une chaise, les mains aux genoux, devant sa composition incomplètement indiquée? Les Dominicains, furieux de sa longanimité, crurent que vraiment il se moquait d'eux; ils se plaignirent d'abord à lui-même. Comme il leur répondait à peine, en haussant les épaules avec un mépris qu'il dissimulait mal, le prieur s'en fut trouver le duc dans son palais.

— Ce Léonard, lui dit-il sur un ton d'indignation, est un paresseux qui abuse de votre bienveillance et de vos largesses. Il ne touche presque jamais son pinceau, ou si, écoutant enfin nos supplications, il se décide à travailler un peu, c'est pour effacer le dessin déjà tant de fois remanié.

— Calmez-vous, répondit le duc, Léonard sait mieux que vous ce qu'il a à faire.

— Je vous affirme qu'il gâche son ouvrage par ses tâtonnements, et que nous n'en verrons jamais la conclusion. S'il tergiverse depuis si longtemps, c'est qu'il y a un intérêt.

— Oui, un noble intérêt, celui de sa dignité, de sa gloire et de la mienne. Je veux qu'il nous donne un chef-d'œuvre. Et vous devriez savoir que le temps ne respecte que les œuvres qui ont été faites avec lui.

— Nous voulons bien patienter encore. Mais permettez que j'ajoue ceci : les lenteurs de cet artiste nous gênent beaucoup. Nous vous demandons la grâce de l'exhorter à plus de persévérance et de régularité. Nos jardiniers piochent bien du matin

au soir. Pourquoi un peintre s'accorde-t-il la fantaisie d'un repos de quelques mois, au lieu de tenir sa brosse du matin au soir?

— C'est bien! acquiesça le duc en souriant. Je consens, pour vous montrer ma bonne volonté, à engager notre artiste à terminer sans trop de délai son ouvrage, de façon à débarrasser votre couvent de sa présence.

Le lendemain, en effet, Léonard, mandé au palais, se trouvait



La Cène, étude.

auprès du duc, à la même place qu'occupait la veille le prieur des Dominicains, si naïf dans ses réclamations. Le duc parla d'une voix grave, où il s'efforçait de mettre quelque rudesse :

— Eh bien, Léonard, est-ce que la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces avance?

— J'avoue que non, répliqua le peintre.

— Tant pis! Il faudra s'y attacher de bon cœur. Les Dominicains se plaignent.

— Je le sais. Et qu'importe leur mauvaise humeur! J'ai essayé de leur expliquer qu'il est impossible d'établir la moindre

similitude entre le travail manuel et celui de l'esprit. Hélas ! ces braves Dominicains ne comprennent pas. Mon intention n'est nullement de les troubler dans leur tranquillité par ma présence. Je souhaite, néanmoins, qu'ils admettent ma bonne foi et mon dévouement, et les motifs désintéressés et même nobles de mes hésitations, de mes angoisses, devant une œuvre que je veux achever digne du duc Louis le More et de son humble serviteur.

— Je comprends vos raisons, repartit le duc. Je vous demande seulement de comprendre aussi l'impatience de ces moines qui, depuis tant d'années, espèrent en vain la libre disposition de la grande salle où vous travaillez.

— Eh bien, si je ne suis pas libre de mon temps et de mon inspiration, je supplie Votre Excellence de me décharger d'une mission si pénible, et de la confier à un artiste plus valeureux que moi ou plus compétent.

— Non, non, voyons. Ne vous fâchez pas, vous aussi, maintenant. J'étais obligé en quelque sorte de vous transmettre les sollicitations du prieur, et ne fût-ce que pour savoir moi-même quelles raisons de patience lui exposer, lors de notre prochaine rencontre, je voulais entendre la défense de l'artiste que vous êtes. Achevez donc en paix l'œuvre que vous avez si habilement entamée, et qui doit ajouter, c'est mon vœu le plus cher, une lumière à votre renommée et à l'histoire de mon règne.

— Je remercie Votre Excellence de sa bonté : elle est pour moi le soutien le plus précieux. Mieux que moi, vous saurez exposer au prieur toutes les difficultés qu'un artiste rencontre dans l'élaboration et l'accomplissement de son œuvre, et vous saurez prouver à n'importe lequel de mes détracteurs qu'alors précisément que les génies les plus élevés paraissent travailler moins, ils en font davantage. Moi qui suis dépourvu de génie, j'éprouve plus de tourment encore dans mon effort.

— Ne vous calomniez point par un excès de modestie.

— Oh ! si vous soupçonniez seulement une partie de mes anxiétés devant la pensée de mes œuvres ! C'est moi qui souffre



La Cène.

(Couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, Milan.)

le plus de mes lenteurs. Mais uniquement de la réflexion peuvent naître les combinaisons habiles ; car la main n'est en définitive chargée que de reproduire les images conçues par l'imagination. En outre...

— Parlez sans crainte.

— Ma foi, puisque je suis en train de vous entretenir de ma personne et de mes études, pourquoi ne vous confierai-je pas que je suis dans mon travail interrompu, depuis longtemps, par une difficulté immense ?...

— Laquelle donc ?

— Pour ce tableau, il me manque deux têtes, celle du Christ et celle de Judas. Malgré mes vives recherches dans toutes les classes de la société, je ne trouve rien.

— Et comptez-vous vraiment, vous, un artiste si bien doué par la nature, si bien guidé par l'expérience, que je puis vous assister dans une étude où vous avez échoué jusqu'à ce jour ?...

Léonard baissa le front, un moment de silence. Puis, s'animant de la passion douloureuse de son art, il poursuivit :

— Où trouver sur la terre le type divin du Sauveur, dont mon esprit peut si malaisément concevoir l'idéale, la céleste beauté ? Où, d'autre part, rencontrer parmi la foule des hommes la tête de Judas, une face assez hideuse pour exprimer d'une manière frappante l'ingratitude et la trahison du monstre ?

— C'est très vrai. Je n'avais pas réfléchi à ces difficultés qui me paraissent d'abord insurmontables.

— Je les surmonterai, du moins pour mon Judas. Car, sans aller bien loin... Mais, puis-je tout dire ?

— Oui, tout. Vous savez bien que d'avance, si vous commettez quelque indiscrétion, je vous pardonne.

— Alors, voilà. Dans le couvent même de Sainte-Marie-des-Grâces, si réellement je ne rencontre pas mieux ailleurs, il y a la tête d'un individu importun et tracassier, qui ferait à peu près mon affaire.

— Laquelle ?

— Celle du prieur.

Le duc, à ces mots, éclata de rire, comme un enfant.

— Parfait ! s'écria-t-il. Un artiste seul peut avoir des malices pareilles ! Agissez donc à votre guise. Ah ! je sais bien que vous finirez par vous tirer d'embarras. Pourvu que vous nous donniez une œuvre belle, personne n'osera devant moi manifester contre vous la moindre colère, et tout le monde une fois de plus vous marquera de la gratitude et de l'admiration...

Léonard, sous la protection intelligente de son maître, continua donc le tableau à son aise, selon sa coutume de réflexion et de patience. Et Vasari prétend que le prieur, confus de sa



1. St Jacques senior. 2. St Simon. 3. St André. 4. Judas. 5. St Mathieu. 6. St Jean. JÉSUS. 7. St Barthélémy. 8. St Philippe. 9. St Jacques minor. 10. St Thadée. 11. St Thomas. 12. St Pierre.

Les personnages de « la Cène. »

défaite, se vengea de Léonard en pressant davantage ses jardiniers.

Avant Léonard, ce sujet de la *Cène* n'avait été traité que par exception, et imparfaitement. Les écoles de Venise, de Sienne et d'Ombrie n'en eurent point la pensée. Les maîtres florentins s'en préoccupèrent les premiers. Dans l'ancien réfectoire de Santa-Croce, à Florence, Giotto et ses élèves peignirent le *Cénacle* en deux fresques, du même genre que celle de Domenico Ghirlandajo dans le réfectoire de Saint-Marc et dans celui d'Oguisanti. Ces fresques, d'une inspiration austère, manquent de puissance et de souplesse.

Léonard sut mettre dans son œuvre une vie prodigieuse, la vie profonde qui agitait l'âme de ses personnages. Contemporain du Ghirlandajo, condisciple de Lorenzo di Credi et du Perugin,

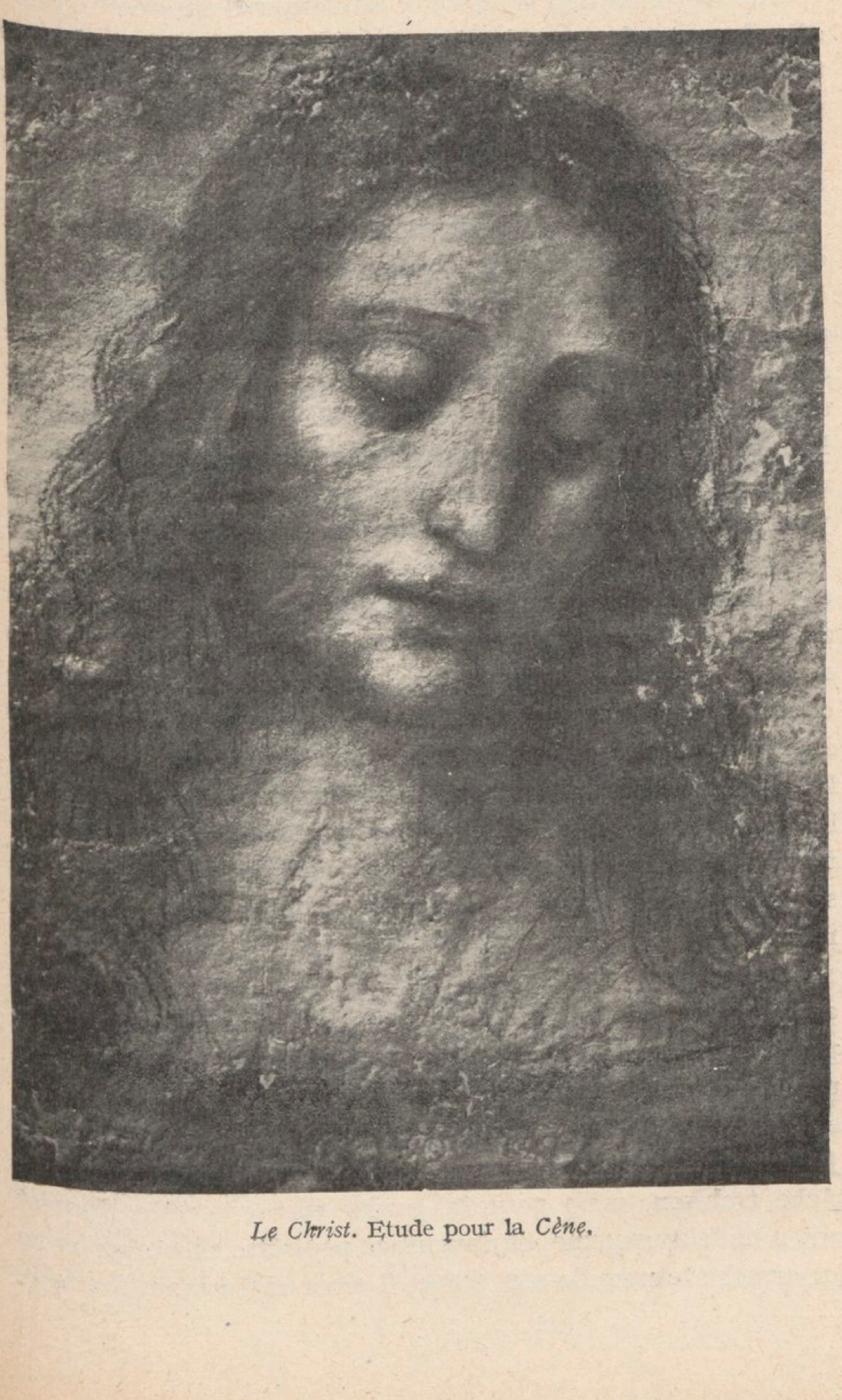
qu'il avait rencontrés dans l'atelier de Verrochio, il abandonne bravement la tradition, et sans erreur comme sans défaillance, il exprime sa vision selon les procédés d'un naturalisme indépendant et raisonné.

La peinture de Sainte-Marie-des-Grâces se développe sur une surface de $8^{m},60$ de large et $4^{m},51$ de hauteur. Ainsi que dans la fresque de Giotto, les personnages se présentent sur une même ligne. On ne voit point d'auréole au Christ, ni aux apôtres aucun de ces emblèmes qui, dans les peintures antérieures, caractérisent chacun d'eux. Ils sont tous des hommes, groupés trois par trois, tendus vers le Christ par un sentiment d'anxiété et frémissants d'effroi, de surprise davantage.

Quelle intention a réuni fraternellement ces hommes? Aucun vil intérêt, aucun bas égoïsme. La passion du bien, le sentiment de l'amour les a rapprochés sous le même toit, à la même table. Ce sont des simples, issus du peuple, qu'illumine l'intelligence du cœur et qui subissent avec joie, sur les chemins de la terre parsemés d'embûches, la direction d'une nature aussi douce qu'énergique, celle de Jésus. Ils sont assis à une pauvre table, heureux de rompre le pain ensemble, après leur maître; et tout à coup, sur le front de celui-ci, un nuage passe. Et au milieu du silence, il parle :

« En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. »

Ils tressaillent d'horreur. Lequel d'entre eux sera le jaloux, le cruel, le perfide? Lequel, en livrant son maître au bourreau, les reniera tous dans leur communauté jusqu'alors si puissante? Un souffle de misère et de honte a traversé leur être; ils demeurent haletants d'angoisse ou suspendus aux lèvres de Jésus, qui se tait maintenant. A ces hommes, tous bouleversés par une même émotion, Léonard a donné une même expression d'inquiétude, de désespoir sombre, mais à chacun une attitude particulière, une physionomie différente; et cette diversité de gestes et de pantomimes contribue au pathétique du drame de ces consciences. Ce n'est pas la démonstration théâtrale d'un des



Le Christ. Etude pour la *Cène*.

grands moments de l'Histoire; c'est l'exposé sincère et naturel d'un des actes émouvants d'une tragédie sociale. Léonard a mis tant de sincérité dans son expression que l'art s'y dissimule, pour ne laisser transparaître que la vie. Il n'est, dans *la Cène*, ni liturgique, ni chrétien. Il n'a pas voulu faire une œuvre de religion, mais une œuvre de vérité.

Il n'a pas emprunté ses types à des êtres d'imagination, ou à des modèles patiemment choisis. Il est allé à travers la foule, dans les rues, dans les cabarets, surprendre les hommes qui lui paraissaient répondre le mieux à la mentalité et à la structure des disciples de Jésus. Une vertu de réalité les anime; une atmosphère de pensée, de dessin et de couleur les enveloppe harmonieusement. Il les a observés dans leurs regards, dans leurs manières, dans leurs discours; et il les a reproduits tels que ses yeux les avaient compris, vibrants d'une forte matière humaine.

Il assiste à la Cène avec eux : il voit celui-ci déposer son verre et tourner la tête vers Jésus qui a parlé; — celui-là étendre les doigts et se tourner, sévère, vers son compagnon; — l'un de stupeur ouvrir ses mains et lever ses épaules; — l'autre chuchoter à l'oreille de son voisin, qui de saisissement s'interrompt de couper son pain; — un autre remettre vivement son verre sur la table et presser son couteau; — un autre regarder vaguement, les mains sur la table, ébahi; — un autre souffler sur sa nourriture; — un autre qui, pour mieux voir celui qui a parlé, ombrage ses yeux de ses mains; — un autre se jeter en arrière en un mouvement de dégoût.

Léonard, au lieu d'isoler Judas, ainsi que les vieux peintres avaient fait, par un procédé trop visible de mélodrame, l'a placé au milieu de ses compagnons. Cette figure ignoble de la perfidie et de la cupidité n'a pas plus de relief que les autres, et elle attire l'attention par son caractère de laideur morale. Judas penche son front lourd, sournois, non pour regretter sa lâche trahison, mais pour la garder encore secrète. Inquiet qu'on ne le soupçonne, et davantage peut-être encore qu'on ne lui arrache le prix de son crime, il serre en sa main droite la

bourse précieuse, et esquissant le geste de l'emporter, ainsi que de défendre sa personne, il se ramasse sur lui-même, comme une bête qui, contractant toute son énergie, s'apprête à prendre l'élan.

On conserve à Windsor une tête de Judas sans barbe, une étude au crayon rouge, qui a été souillée par des retouches. C'était chez Léonard une habitude de dessiner d'abord ses personnages nus : il se rendait compte ainsi des conditions précises de leurs apparences; et il esquissait le plus souvent sans barbe les visages, afin de traduire dans les détails leur construction véritable.

Combien il hésita devant la tête du Christ, pour lui donner une forme et un geste, nous l'avons vu. Bien que peinte à plusieurs reprises, et déjà effacée presque, la tête du musée Bréra nous révèle, avec sa bouche un peu molle, la première pensée du maître. Une jeunesse innocente et grave est répandue sur ses traits doux, qu'illumine un pur sentiment de résignation.

Le Christ de *la Cène* résume le génie de Léonard dans toute sa valeur et toute sa noblesse. Il ne représente pas l'homme abstrait, idéal, mais l'homme d'ici-bas, qui, comme nous tous, a connu l'espérance, et qui souffre dans son âme et dans sa chair de la méchanceté des hommes et des choses. Il est le plus beau des hommes; mais en lui le Dieu ne se décèle pas encore. Maître plein de miséricorde, il avoue sans colère à ses disciples son pressentiment que l'un d'eux le trahira. Sa parole paisible et ferme a provoqué subitement autour de lui, chez ses enfants, l'épouvante. Au milieu du tumulte de leurs cœurs confondus, il conserve le courage et le calme du souverain, qui ne peut pas concevoir la crainte, et tandis qu'il voile ses yeux, comme pour ne plus voir jamais celui de ses fils qui a déchu dans la faute, tandis qu'il penche sa tête sous le poids de la douleur, non de la haine, il ouvre ses bras ingénument, avec une intention adorable de pardon et de sacrifice.

Lomazzo affirme que Léonard ne pouvait pas travailler à cette figure sans que sa main tremblât. Assurément, le peintre,

devant le divin Jésus qui, par sa voix d'amour, bouleversa le monde, était pénétré de respect, d'humble piété. Mais, parce qu'il ne l'a pas dépouillé des signes de notre nature mortelle, il l'a pour nous rendu plus beau et plus sensible.

« Faut-il ajouter, dit Vasari, que dans ce tableau chaque chose est établie avec un soin incroyable ? Il n'est pas jusqu'à la nappe dont le tissu ne soit d'une vérité inimitable. »

Un auteur anonyme du XVIII[e] siècle, dont le livre en deux tomes est intitulé : *Anecdotes des Beaux-Arts*, signale dans *la Cène* un défaut assez singulier : la main de saint Jean a (ou plutôt avait) six doigts. Mais Grosley, dans ses *Observations sur l'Italie*, dit qu'il n'a pas pu découvrir cette figure aux six doigts.

Dans tous les cas, il ne nous est pas possible, à nous, présentement, de juger la valeur de l'œuvre originale. Cette œuvre est en ruine ! La fatalité, d'ailleurs, s'est acharnée sur les plus importants ouvrages de Léonard de Vinci.

Pour exécuter cet ouvrage de *la Cène*, au lieu d'utiliser les procédés ordinaires de la fresque, il adopta, l'un des premiers, la peinture à l'huile. Peut-être se servit-il de couleurs de son invention. Cinquante ans après son achèvement, elle était fort endommagée. Vasari, qui visita Milan en 1566, la trouva dans un état lamentable. En 1726, un certain Belloti eut le courage de la restaurer, ne laissant intact que le ciel. Comment reconnaître déjà, au fond de la longue salle, l'œuvre d'art qui semblait, sous les poutres du plafond, dans la lumière des fenêtres, la continuer ?

Bientôt, les moines pratiquèrent, au milieu de la composition, une porte qui, faisant communiquer le réfectoire et la cuisine, amputa de leurs jambes le Christ et plusieurs apôtres. Tout près de la tête du Christ, on cloua les armes impériales. Les moines ne furent pas les seuls barbares. Un peintre, du nom de Mazza, se jet stupidement, en 1770, sur la peinture du Vinci, pour y racler tout ce qui le gênait « avec un fer à cheminée (1) ».

(1) Stendhal. *Histoire de la peinture en Italie.*



Lucrezia Crivelli, dite *la Ferronnière.*
(Musée du Louvre.)

A la fin du siècle dernier, pendant les guerres du Directoire, le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces fut converti en magasin à fourrages et en écurie. Les dragons de la République s'amusèrent, rustres brutaux, à lancer des morceaux de brique à la tête des apôtres. Malgré un ordre formel de Bonaparte, ce lieu sacré resta livré aux plus vils usages, jusqu'au moment où le prince Eugène le fit remettre dans un état décent.

Un roi de France, pourtant, Louis XII, eut le privilège de voir le chef-d'œuvre dans sa fraîcheur. Les Français, pour la seconde fois, descendaient en Italie. La première, Louis le More les avait appelés à son secours. A présent, ils venaient le chasser de son duché. Louis XII fut donc reçu comme un libérateur par le peuple, qui se porta au-devant de lui, dans la campagne. Ami des lettres et des arts, il s'empressa de rechercher les œuvres de Léonard, dont la renommée depuis longtemps avait franchi les Alpes.

Un nombreux cortège de princes et de condottieri — les ducs de Ferrare et de Mantoue, les princes de Montferrat et de Savoie, César Borgia, les ambassadeurs de Gênes et de Venise — le conduisit pompeusement à Sainte-Marie-des-Grâces. Le chef-d'œuvre, si noble par la pensée, si précieux par l'exécution, frappa le roi d'une émotion profonde ; il demeura dans un long silence, à le contempler. Puis, se tournant vers les princes qui l'entouraient, il leur dit :

— Voilà bien une des conquêtes que j'ambitionne le plus. Si, grâce à Dieu, vous voulez me plaire, vous me permettrez de bon cœur, ne fût-ce que pour me prouver votre confiance et votre amitié, d'emporter ce tableau dans ma capitale.

— Mais, balbutia timidement le duc de Ferrare, tandis que ses compagnons se taisaient, confus, l'auteur de cet ouvrage consentirait-il, lui, à l'abandonner de bon gré ?

— Sans doute. A ce déplacement, la fortune du Vinci ne perdrait pas. D'ailleurs, dans cette salle de réfectoire, une peinture court de grands risques de détérioration.

— Il ne serait point facile de la transporter, sire.

— Bah !... En coupant la muraille !...

— Qu'il soit fait selon votre volonté, sire.

— C'est bien. J'aviserai...

Louis XII était disposé, afin de réaliser son intention d'enrichir sa capitale, à ne reculer devant aucun moyen ni aucune dépense. Le lendemain, il manda auprès de lui des architectes capables d'enlever cette fresque et de la transporter sans accident, dussent-ils l'armer, comme une citadelle, de mantelets de bois et de fer. Les architectes, dociles, s'ingénièrent à trouver les moyens de contenter le roi de France. Mais l'entreprise était impraticable, et le roi, non sans regret, y renonça.

Louis XII eut raison, d'abord dans son intérêt, ensuite, sans qu'il pût en concevoir le moindre pressentiment, dans l'intérêt de l'art. Ce mur sacré et son écorce de plâtre n'auraient jamais supporté les fatigues ni les intempéries d'un si long voyage. Je trouve dans une relation de Merejkowski l'assurance que, dès le matin du 2 février 1500, le jour de la Chandeleur, fra Luca Pacioli accourut chez Léonard, pour lui annoncer qu'il y avait une inondation au château. Le Milanais Luigi da Porta, qui était au service des émeutiers, avait ouvert pendant la nuit les écluses des canaux servant à remplir les fossés de la forteresse.

— Je crains beaucoup pour votre œuvre, ajouta fra Luca. L'eau peut déjà l'avoir atteinte. Vous plaît-il donc que nous allions au couvent nous rendre compte si elle est encore intacte ?

— Bah ! que me dites-vous, messager de malheur ! répliqua Léonard avec une feinte indifférence. Qu'il y ait une inondation c'est possible. Mais mon œuvre est placée trop haut pour que l'eau puisse lui causer aucun mal. Rentrez chez vous tranquillement, et n'alarmez personne.

— Tant mieux ! tant mieux !... Fasse le ciel que vous n'ayez pas à regretter votre négligence.

Dès que fra Luca se fut retiré, Léonard courut au monastère. En entrant dans le réfectoire, il vit sur le sol carrelé de briques quelques mares d'eau boueuse. Une forte odeur de moisissure

flottait dans la pénombre. Il s'approcha lentement, non sans angoisse, du mur où s'étalait la fresque. Les couleurs gardaient toujours leur vivacité. Mais, trop expérimenté pour se fier aux premières apparences, Léonard prit un verre grossissant et, avec son scrupule ordinaire, il examina son œuvre. Bientôt, il tressaillit de douleur. Sur le mur, dans le coin inférieur de gauche, il avait aperçu une petite fente. Et, sous la nappe de la table, près des pieds de Barthélemy, se montrait réellement de la moisissure.

Courageux, il poursuivit son examen. Il vit, alors, que sous l'influencee de l'humidité, la première couche d'argile avait fléchi et que se détachant du mur, elle soulevait le plâtre extérieur, qui était recouvert d'un fin badigeonnage. Il vit encore que, dans ce plâtre, se formaient des fentes invisibles à l'œil nu, mais qui laissaient un libre passage aux émanations du salpêtre rongeant les vieilles briques poreuses.

L'œuvre commençait donc à se désagréger. Une grande tristesse, comme un lourd nuage sur le soleil, envahit son âme. Avant de quitter le réfectoire, il regarda pour la dernière fois le visage du Christ, qu'il avait évoqué au milieu des tourments de son cœur et de son esprit; il regarda longuement ce mur précieux où, pendant de si nombreuses années, il avait essayé de mettre le meilleur de son effort et de son génie.

La composition de *la Cène* a été popularisée par la gravure de Morghen. Des copies contemporaines, ainsi que les dessins de Léonard lui-même, permettent d'apprécier ce chef-d'œuvre dont l'original est aujourd'hui méconnaissable. Une quantité de dessins se rapportant à *la Cène* sont dispersés en de nombreuses collections. Deux ou trois têtes d'études, que l'on peut voir au Louvre, paraissent avoir servi également à Léonard. D'autre part, c'est à tort probablement que les éditeurs de Vasari pensent que le beau dessin de *la Cène*, figurant au Louvre, constitue le projet d'ensemble pour la peinture de Sainte-Marie-des-Grâces.

On connaît plus de quarante copies de *la Cène*. La plus



La Vierge et l'Enfant.
(Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

célèbre est la toile de Marco d'Oggione, peinte vers 1510, et acquise par l'Académie Royale de Londres. Elle présente exactement les proportions de l'original, l'imite dans ses plus menus détails, tandis que la copie du Louvre, qui fut commandée par le

connétable de Montmorency pour la chapelle de son château d'Écouen, et qui sort sans doute aussi de la main de Marco d'Oggione, est d'un tiers moins grande. La petite copie, attribuée à B. Luini, et qui figurait dans la Salle des Marguilliers, à Saint-Germain-l'Auxerrois, ne vaut guère une mention. Enfin, le grand carton, exécuté par Bossi, et que conserve la galerie de Leuchtenberg, mérite, au contraire, d'être retenu.

Léonard, pendant les intervalles de son grand travail, exécuta, sur l'ordre de Louis le More, à l'autre bout du réfectoire, à gauche et à droite d'une *Passion* dans le style ancien, les portraits du duc, de la duchesse Béatrix et de leurs fils Maximilien et François.

« Rien n'est plus ravissant, dit Vasari, que la tête de ces jeunes princes, lesquels, l'un et l'autre, régnèrent à Milan. » Ces portraits, peints à l'huile, ont aujourd'hui disparu.

Léonard se délassait de son rude effort du monastère des Dominicains par des œuvres légères, qui amusaient ses yeux. C'est ainsi qu'il fit le portrait de Cécilia Gallerani, une des maîtresses que le duc aimait depuis plus de dix ans, lorsqu'il épousa Béatrix d'Este. Au moment de ce mariage, Cécilia était enceinte. Béatrix, qui était jalouse de ses prérogatives de reine, non de ses privilèges d'épouse, sollicita du maître l'éloignement de sa rivale. Louis, donnant en effet un palais à sa maîtresse, promit de rompre avec elle définitivement. La promesse, pourtant, ne fut pas tenue tout à fait, si l'on en croit la marquise de Montferrat écrivant à la cour de Mantone : « Il n'y a ici rien de nouveau qui vaille d'être mentionné, sinon que le duc de Milan a battu sa femme. »

Cécilia Gallerani attirait, par son savoir et par sa beauté, la sympathie. Ses contemporains la placent, dans leur admiration, au-dessus d'Isabelle de Gonzague et de Vittoria Colonna, l'amie de Michel-Ange. Bandello l'appelle « la Sapho moderne », parlant à merveille la langue latine et composant, en italien, des poésies agréables. Son palais est une autre cour, où se rencontrent tous les hommes distingués de Milan. C'est avec la plus

naturelle aisance que l'on cause auprès d'elle de choses plaisantes, élevées ou gracieuses. Quoi d'étonnant que Louis le More, qui n'était point un sot, préférât le séjour de San Giovanni in Croce à celui de son palais où régnait une épouse trop éprise toujours du sentiment de son autorité et de son orgueil? Et je trouve tout simple que l'élégant et spirituel Léonard de Vinci se soit plu dans la compagnie de cette femme, qui savait le comprendre et qui sut, un jour, goûter la joie de lui servir de modèle. Léonard exécuta ce portrait sans doute dans les premiers temps de son installation à la cour de Louis le More. Et Cécilia, « dont les beaux yeux font du soleil une ombre obscure », écrit en 1498 à Isabelle d'Este :

« Non par la faute du maître, qui n'a pas son égal, mais pour avoir été entrepris dans un âge si imparfait, ce portrait ne paraît plus être le mien. »

Au siècle dernier encore, le marquis Bonevana possédait cet ouvrage : il paraît aujourd'hui être perdu. Léonard, en tout cas, doit avoir, à plusieurs reprises, répété l'image de la belle Cécilia Gallerani. Dans des tableaux religieux même, Louis, inspiré par l'amour, commandait au peintre de la reproduire. Avec raison peut-être, on l'a reconnue dans la *Sainte-Cécile* de la Galerie de Munich, et puis, déguisée en sainte, en d'autres portraits conservés chez le professeur Franchi, à Milan, et chez les Pallavicini de San-Colocero. Amoretti, à Milan, rencontra chez un marchand de vin un tableau dont il parle avec enthousiasme. C'était une madone pressant, d'une main, l'Enfant Jésus, tenant de l'autre une rose que l'enfant bénissait.

On a souvent mis en discussion l'authenticité de certaines œuvres très belles qui, d'abord, avaient été attribuées à Léonard. Les critiques s'accordent aujourd'hui à lui refuser des tableaux importants, tels que *la Vierge au bas-relief* de lord Monshon, *la Modestie et la Vanité* du palais Sciarra, *le Christ disputant avec les docteurs*, de la Galerie Nationale de Londres, les trois *Hérodiade* de Vienne, celle de Paris, ainsi que celles de la tribune de Florence et de la Galerie d'Hampton-Court.

« Il faut rendre à Salaï, à Beltraffio ou à d'autres, la *Léda*, peut-être même la belle *Vierge* de Pétersbourg, et cette adorable figure de jeune femme, le sein gauche découvert, une fleur à la main, les cheveux noués à la grecque, qui était connue sous le nom de la *Colombina*, dans la Galerie d'Orléans, qui passa ensuite dans celle du roi de Hollande et qui orne aujourd'hui la collection déjà si riche de l'Ermitage (1). »

On pourrait prolonger la liste des œuvres de Léonard, dont l'authenticité est soumise à la discussion. Kugler prétend même que les seules dont l'invention et l'exécution appartiennent indubitablement au peintre de *la Cène* se réduisent à trois : la *Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste* et le portrait de Lucrezia Crivelli. Il me paraît impossible de contester à Léonard la *Vierge et sainte Anne*, le *Bacchus*, et la *Vierge aux rochers*.

Le portrait de Lucrezia Crivelli, que possède le Louvre, est considéré comme un chef-d'œuvre. Il a été peint vers 1497, alors que Louis le More, guéri assez promptement de son accès de dévotion, se rattacha d'un cœur passionné à cette femme, dont il eut un fils, Giovanni Paolo. La peinture se distingue par une élégance suprême. Dans sa robe rouge ornée de broderies d'or, Lucrezia resplendit de sa beauté et de l'orgueil de sa conquête. La tête est de trois quarts ; sur les bandeaux lisses des cheveux, sur le front clair passe une ganse noire, enrichie d'un diamant. Longtemps on a vu dans ce portrait une des maîtresses de François Ier, la femme de Féron, si jaloux ; et c'est pourquoi on l'appelle toujours le portrait de la *Ferronnière*.

Avant de quitter Milan, Léonard composa pour le roi de France « quelque chose d'étonnant et de bizarre ». Il imagina de fabriquer un lion qui, après avoir marché quelques pas, s'ouvrit la poitrine que l'on vit pleine de lis.

« Il avait pour élève un jeune Milanais, nommé Salaï, qu'il aimait à cause de sa beauté parfaite, de sa grâce, de la parure

(1) Charles Clément. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.* Paris, Hetzel et Cie, édit.

de ses longs cheveux ondoyants et bouclés. Il lui enseigna beaucoup de choses. Plusieurs ouvrages dont, à Milan, on attribue tout l'honneur à Salaï, furent retouchés par son maître (1). »

Il me paraît amusant de signaler, après Vasari, la tendresse particulière de Léonard pour un jeune homme, et surtout la confusion des critiques devant les œuvres de l'élève retouchées par le maître. Ce fait me rappelle les dessins que nous composions au collège, que notre professeur améliorait d'un crayon trop savant, et que nos parents admiraient avec un certain orgueil, comme nous-mêmes, d'ailleurs.

(1) Vasari. *Vie des peintres, sculpteurs, etc.*

IV

ISABELLE DE GONZAGUE, CÉSAR BORGIA, MICHEL-ANGE

Les troubles politiques de Milan en rendirent à Léonard le séjour pénible. A son caractère sceptique, à son goût d'études toujours nouvelles, il fallait la paix des hommes et des choses, aussi précieuse pour un homme intelligent que la lumière du ciel. En mars 1500, il partit pour Venise. Il s'arrêta une semaine à Mantoue, et il eut le temps de faire, au charbon, un portrait, « d'une ressemblance tout à fait frappante », de la duchesse Isabelle d'Este, la sœur de Béatrix.

Son jeune ami Salaï l'accompagnait. On lit dans le manuscrit de ce que j'appellerai son livre de ménage, cette note familière, qui prouve sa bonté confiante :

« Ce 8 avril 1500, j'ai donné trois ducats d'or à Salaï, qui m'a déclaré en avoir besoin pour faire tricoter des chausses de couleur rose avec leur garniture. Je lui dois encore neuf ducats; mais il reste encore vis-à-vis de moi débiteur de vingt, puisque je lui en ai avancé dix-sept à Milan et trois à Venise. »

Il séjourna très peu à Venise. Y manqua-t-il d'argent? N'y rencontra-t il pas les appuis sur lesquels il avait pu compter? Ou bien, et cela est plus probable, l'atmosphère de cette grande cité marchande et trop bourgeoise répugna-t-elle à son tempérament d'aristocrate, épris d'élégance et de générosité?... Toujours est-il que bientôt, en 1501, il retourna à Florence, sa patrie.

Il avait, après la fuite de Sforza, quitté Milan, pour échapper lui-même aux sauvageries de la guerre, et à Florence il retrouvait encore, parmi des ruines, dans la poussière inapaisée des discordes civiles, les âmes en proie à la haine et à la vengeance. Léonard se sentit perdu au milieu d'une plèbe sournoise, que possédait surtout, comme toujours, le désir de la laideur et de la destruction, et qui ne pouvait pas même, dans son aveuglement, connaître ses vrais défenseurs, les amis de la liberté. Savonarole venait de périr ignoblement sur le bûcher. Fra Bartolommeo, afin de s'évader de l'enfer stupide des hommes, s'était retiré au couvent de Saint-Marc; Sandro Botticelli, le seul artiste que Léonard mentionne, et avec une cordialité fraternelle, dans son *Traité de la Peinture*, se consolait de la mort de ses rêves en se réfugiant dans le commentaire et l'illustration de Dante.

C'est alors qu'Isabelle de Gonzague vint sauver Léonard de la détresse de son intelligence et de son âme. Ainsi que sa sœur Béatrix, femme du duc de Milan, Louis le More, elle aimait les arts et les lettres, elle se faisait un honneur et une joie de protéger les hommes distingués de son temps. Ainsi que Béatrix, elle se félicita de conquérir la société de Léonard, et de mériter sa gratitude. Bembo, Bandello, l'Arioste ne lui adressaient-ils pas l'hommage de leurs œuvres? Ne se propose-t-elle point d'élever dans Mantoue une statue à Virgile, dont elle a prié Mantegna de lui dresser un projet? Elle réunit dans son palais une cour d'esprits délicats. Quel orgueil ne concevrait-elle pas, en son petit duché, si elle y attirait, et pour l'y retenir à jamais, le peintre fameux de *la Cène* qui, à la cour de Milan, avait donné la noblesse et l'éclat de son nom !

« Ayant eu l'occasion de voir, écrit-elle déjà le 26 avril 1498, à Cécilia Gallerani, quelques beaux portraits de J. Bellini, j'ai songé aux œuvres de Léonard, avec le désir de les comparer, et sachant qu'il vous a peinte au naturel, je vous prie de m'envoyer votre portrait par le présent messager. »

Elle guettait donc, à la veille des batailles qui bouleversèrent

Milan, l'heure favorable où Léonard serait libre, pour s'en emparer. Dès que le duc Louis et ses partisans se dispersent sur les chemins de la défaite, elle poursuit, avec sa ténacité de femme, son dessein de princesse clairvoyante et fière.

« Si, écrit-elle, en mars 1501, au frère Petrus de Nuvolaria, vice-général de l'ordre des Carmélites, si Léonard, le peintre florentin, se trouve de nouveau à Florence, nous vous prions de nous renseigner sur ses façons de vivre, et de nous dire si, comme on nous l'affirme, il est attaché à quelque ouvrage, et à quel ouvrage, et s'il a l'intention de s'y dévouer longtemps. Je souhaite que Votre Révérence parvienne à connaître dans quelles conditions il accepterait l'offre de faire un tableau pour notre *studio*. S'il acceptait, je me fierais entièrement à son inspiration et je lui donnerais tout le temps qui lui paraîtrait nécessaire. Si, par malheur, il se montrait rebelle à mes propositions, tâchez qu'il fasse au moins pour moi un petit tableau de la Madone avec cette dévotion et cette douceur qui lui sont particulières. »

Petrus de Nuvolaria se renseigna sur le compte de Léonard et répondit, en conséquence, à la duchesse :

« J'essaierai d'obtenir les bonnes grâces du peintre de *la Cène*. Dès maintenant, je puis certifier qu'il a une vie dispersée et très irrésolue, tellement qu'il me paraît ne subsister qu'au jour le jour. Depuis qu'il est à Florence, il n'a fait qu'une esquisse en un carton. Ce carton représente un Christ enfant, d'une année environ, et qui, se penchant hors des bras de sa mère, en un élan de tendresse vers un agneau, semble l'embrasser. La mère, cependant, se lève des genoux de sainte Anne, afin de mieux retenir son enfant, et le détourner de l'agneau qui signifie la Passion. Sainte Anne également se soulève un peu, comme pour arrêter sa fille, et ce geste signifie peut-être que l'Église ne voudrait pas que la Passion du Christ fût empêchée. A vrai dire, cette esquisse n'est même pas achevée. Léonard ne se livre pas à d'autres travaux; de temps à autre, il retouche des portraits qui ont été confiés à deux de ses élèves; enfin, il s'occupe beau-



Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant.
(Musée du Louvre.)

coup de géométrie, et sa main ne tient plus le pinceau avec patience. »

Si cette lettre nous apprend que la *Sainte Anne*, qui figure aujourd'hui au Louvre, n'a pas été exécutée en France, comme certains l'ont cru, le moine Petrus de Nuvolaria s'était du moins

trop légèrement renseigné sur les intentions de Léonard. Celui-ci était rentré à Florence au moment où les frères Servites venaient de commander à Filippino le tableau du maître-autel de l'église de l'Annunziata. Léonard ne put d'ailleurs, sans jalousie, cacher son chagrin de n'avoir pas été chargé de cet ouvrage. Filippino, digne et excellent homme, et qui savait, comme tout le monde, les tristesses du grand artiste, s'en fut un soir, dès qu'il eut appris son regret, le trouver chez lui de bon cœur.

— Est-ce vrai, lui dit-il, que cela vous plairait de travailler à ma place pour le maître-autel de l'Annunziata ?

— Pour ne pas mentir, je dois vous répondre que oui. Mais je ne prétends aucunement vous dérober l'honneur et le profit de cet ouvrage.

— Je le sais bien. Vous ne pouvez pas, vous, envier Filippino. Sachez seulement que Filippino ressentira un honneur plus grand de vous céder sa place que de continuer son œuvre.

— Les méchants m'accuseraient d'avoir abusé de votre modestie. Ne me flattez pas...

— J'insiste très sincèrement. Je vous supplie, même dans mon propre intérêt, de prendre mon emploi. Car, à présent qu'il m'est prouvé que notre église de l'Annunziata peut être dotée d'un chef-d'œuvre, je serais trop malheureux de penser que, par ma faute ou par ma présence, elle en a été privée.

— Il m'est impossible, devant de telles prières, de refuser... Mais les frères Servites accepteront-ils votre remplacement par moi ?

— Ah ! je crois bien !... Ils seront ravis de vous voir à leur service ; et vous obtiendrez d'eux, j'en suis sûr, les conditions les plus agréables.

Le lendemain, en effet, Filippino lui-même présenta Léonard de Vinci aux bons moines. Ils l'accueillirent avec empressement, et lui assurèrent, ainsi que l'avait espéré Filippino, tous les avantages qu'il réclama. Sans différer un seul jour, Léonard vint donc, avec sa famille, s'installer chez les Servites, qui l'hébergèrent et le défrayèrent de tout. Il se mit au travail, non

sans manifester ses hésitations coutumières. Les frères Servites tinrent leurs promesses; Léonard, malgré les commérages de Vasari, tint les siennes, mais doucement, sans hâte. Vasari, qui ne fut pas toujours tendre pour l'émule de Michel-Ange, prétend que, sur les plaintes réitérées des frères, l'artiste finit bien par achever le carton représentant la Vierge, sainte Anne et Jésus, mais que, même sur les instances de François Ier, il ne se décida point à le peindre.

Or, ce carton, établi pour les frères Servites, se trouve aujourd'hui à l'Académie Royale de Londres. Ch. Clément estime qu'il n'a pu servir à la confection du tableau du Louvre. Dessiné aux crayons noir et blanc, il reste un des ouvrages de Léonard les mieux conservés. Les figures sont plus petites que nature. Jésus, sur les genoux de sa mère, se retourne vers le petit saint Jean; sainte Anne, assise auprès de la Vierge, montre le ciel de la main.

Les meilleurs élèves de Léonard ont à plusieurs reprises copié cette composition. Waagen assure que le carton original du tableau du Louvre se trouve en Westphalie, dans la famille de Platen; la copie de Salaï, faite pour la sacristie de Saint-Celse, est dans la galerie de Leuchtenberg.

Léonard aurait donc exécuté deux compositions. Et Vasari a ignoré sans doute ce détail essentiel. Il raconte, néanmoins, que, dès l'achèvement de ce carton, les moines l'exposèrent, pendant deux jours, dans l'église de Santa-Maria-dell'Annunziata, dont cette peinture devait décorer l'autel de la chapelle principale. Ce carton excita non seulement l'admiration de tous les artistes, mais, comme aux jours de fête solennelle, attira les gens du peuple, les femmes et les hommes, qui se pressèrent en foule pour le contempler, ainsi qu'une merveille sortie des mains intelligentes de Léonard.

Du tableau qui appartient au Louvre, et dont j'ai parlé tout d'abord, plusieurs copies furent prises en Italie par les élèves de Léonard. Girolamo Casio di Médicis a écrit un sonnet avec cette épigraphe :

« Sur la *Sainte Anne* qu'a peinte Léonard de Vinci ; elle tient Marie qui empêche son fils de monter sur un agneau. »

Paul Jove, dans sa vie manuscrite de Léonard, cite cette peinture, ainsi que la *Cène* et la *Bataille d'Anghiari* : pas davantage.

« Je dois signaler également, dit-il, une peinture qui représente le Christ enfant, jouant avec la Vierge, sa mère, et son aïeule sainte Anne. François Ier, roi de France, l'acheta et la plaça dans une église. » Grâce à cette affirmation très claire de Paul Jove, on a pu établir que Léonard avait fait de son sujet deux compositions, et qu'il a réellement peint la seconde.

Vasari ne nous apprend pas, malgré sa promesse, de quelle manière ce tableau sortit de France. Ce que nous savons, c'est que Richelieu l'acheta, pendant qu'au mois de novembre 1629, il dirigeait le siège de Casal, sur les confins du Milanais. Je crois intéressant d'observer que, pour la première fois, dans ce visage de la *Sainte Anne* du Louvre, Léonard accuse avec netteté le type féminin qu'il adopta pour toujours : la lueur paisible de noblesse, de dédain un peu, répandue sur tous les traits des madones profanes et belles, et la volupté d'un sourire ineffable, la tendresse du regard trop mystérieux. Léonard, encore indécis, n'a-t-il pas osé achever son ouvrage ? Les fonds et les accessoires sont restés à l'état d'ébauche.

Il est bien vrai, pourtant, que Léonard se lassait vite de tenir le pinceau. En avril 1501, le frère Petrus de Nuvolaria écrivait de nouveau à la duchesse Isabelle de Gonzagne, qui s'obstinait dans l'ardeur de son caprice, à mesure que le peintre résistait à le satisfaire :

« Cette semaine, des amis de Léonard, et surtout son cher disciple Salaï, m'ont annoncé sa résolution d'abandonner la brosse et de se consacrer à ses études mathématiques. Le vendredi de la semaine de la Passion, je me suis rendu moi-même auprès de lui, afin de m'assurer plus précisément de ses intentions. C'est vrai, la peinture le dégoûte. Cependant, avec toute la diplomatie dont je suis capable, j'ai supplié qu'il



La Vierge aux Balances.
(Musée du Louvre.)

accédât aux désirs de Votre Altesse, et quand je l'ai vu enfin docile à nos souhaits, je lui ai exposé franchement vos conditions; et nous sommes convenus de ceci : il tâchera de se relever de ses engagements immédiats avec le roi de France, engagements qui d'ailleurs ne l'occuperaient pas plus d'un mois, et il se mettra volontiers à votre disposition. En tout cas, il peindra le portrait que vous demandez, et il le fera parvenir à Votre Altesse. Il vient de terminer une adorable petite peinture pour

Robertet, le favori du roi de France (1). Cette peinture (2) représente une Madone assise, travaillant au fuseau, tandis que le Christ enfant, posant un pied sur la corbeille de laine et la tenant par la poignée, regarde avec étonnement quatre rayons qui tombent en forme de croix. Souriant, candide, il saisit le fuseau qu'il cherche à enlever à sa mère.

« Enfin, voilà le consentement que j'ai pu tirer de Léonard. »

Léonard oublia bientôt les propositions d'Isabelle. Il lui fallait des protecteurs susceptibles de lui donner, par leur puissance et par leur richesse, les ressources d'ordres si divers qu'exigeait la poursuite de ses études en tant de domaines, et surtout la paix, l'indépendance, dont son esprit avait besoin. Aussi s'était-il entendu déjà avec le roi de France.

Isabelle, qui se méfie des tergiversations de Léonard, insiste encore. Pour augmenter ses chances de le fléchir, elle le flatte dans sa dignité, en lui écrivant de sa propre main :

« Quand j'ai appris que vous séjourniez à Florence, j'ai enfin espéré que vous alliez m'accorder ce que je désire tant. Car, souvenez-vous .qu'ici, vous m'avez promis, après avoir fait mon portrait au charbon, de m'en faire une copie peinte. Mais, je crois, puisqu'il ne vous est pas commode de revenir ici, que vous ne pourrez plus entreprendre cette copie. Je vous prie donc, en me reportant à votre obligation, de remplacer l'ouvrage de ce portrait peint par une autre figure qui me plairait aussi, celle d'un Christ d'une douzaine d'années, paré de cette grâce qu'il avait au moment où il discutait avec les docteurs, et que vous exécuteriez avec cette suavité de manière dont vous avez le secret. Si vous agréez ma demande, soyez sûr que je vous paierai le prix fixé par vous-même, et que par gratitude je m'attacherai à tout ce qui peut vous être le plus agréable. »

Léonard laissa voir sans doute, en sa nonchalance, qu'il

(1) Robertet était le tout-puissant secrétaire d'État de Louis XII.
(2) Qui est aujourd'hui perdue.

n'était pas convaincu par la chaleur et la délicatesse d'Isabelle de Mantoue. Le chargé d'affaires de celle-ci vient à la rescousse, multipliant ses visites chez Léonard, et aussi chez le Pérugin, dont elle accepterait bien une œuvre, si Léonard décidément continuait à n'être pas ému. Et il mande à Son Altesse :

« L'un et l'autre m'ont certes renouvelé leurs promesses d'engagements ; mais je crains qu'ils ne disputent de lenteur. Je ne cesserai pas, néanmoins, de les presser au travail. »

Léonard entreprit-il quelque œuvre de *Jésus devant les docteurs* ? On l'ignore.

A Florence, il fit aussi le portrait de Ginevra di Americo Benci. Mais rien ne reste de cet ouvrage, pas même une indication certaine de ses tribulations à travers la ville. On a cru le retrouver tantôt dans la *Monaca* du palais Pitti, tantôt dans une tête de femme qui décore un coin de mur, au palais Pucci. Quoique ces deux beaux ouvrages appartiennent probablement à l'école lombarde, aucun témoignage n'autorise à les attribuer à Léonard de Vinci.

Malgré sa lassitude de la peinture, ou plutôt à cause de cette lassitude, Léonard, qui ne peut demeurer inactif, pérégrine à travers l'Italie. Il cherche, il est inquiet toujours, il réclame aux choses des beautés nouvelles, et il voudrait, à la vie des hommes, donner une amélioration matérielle, un progrès vers le bonheur. L'anxiété de son esprit ne l'empêche point d'aimer le soleil, les bons fruits de la terre, les joies franches de l'amour. Mais il travaille, il se désire plus grand au milieu d'une humanité plus noble et plus puissante. Et le labeur développe son aptitude à la joie.

En 1502, le duc de Valentinois le nomme son architecte et son ingénieur général. Le 15 juillet, il se rend, en cette double qualité, à Urbin, où il entame divers travaux ; le 1er août, on le rencontre à Pesaro ; le 8, à Rimini ; le 11, à Cesena ; le 6 septembre, à Cesenatico ; puis, il rentre à Florence, et commence dans le Sud de la Toscane un voyage d'études, où paraît absente l'âme de l'artiste.

Ce charmant, génial et féroce duc de Valentinois, qui n'est autre que César Borgia, marchait dans la guerre, à côté de Louis XII, le roi de France. Parmi ses conquêtes, une des plus flatteuses fut de captiver Léonard de Vinci. Il le traita, non comme un serviteur, mais comme un prince ami, dont le souverain espère pour son règne un trésor de gloire. A Pavie, il signa spontanément ce décret :

« A tous ceux de nos lieutenants, gouverneurs de châteaux, capitaines, condottieri, officiers et sujets que cela concerne, nous ordonnons que partout ils donnent libre accès à notre hautement estimé ingénieur Léonard de Vinci, porteur des présentes, par lesquelles nous l'avons désigné pour inspecter les citadelles et lieux forts de nos États, et pour y faire tels changements et accroissements qu'il jugera nécessaires. Nous ordonnons qu'il soit avec sa suite agréablement accueilli, et que toute facilité lui soit ménagée pour ses relevés et ses mesures. »

César se livrait d'un élan infatigable à son orgie de meurtres, tuant les maris de sa sœur Lucrèce, empoisonnant les favoris du pape, son père. Par cette méthode expéditive, supprimant tous les obstacles à la constitution d'une Italie harmonieuse et forte, il régnait seul, dans l'orgueil de sa scélératesse, et aussi, pourquoi ne pas le dire? dans la beauté d'un rêve que le royaume d'Italie réalisa plus tard, au XIXe siècle.

Léonard assistait à ces drames de terreur avec une tranquillité insouciante. Le souci de ses œuvres d'ingénieur et d'architecte l'absorbait. A Pesaro, le 1er août de cette année 1502, il visite la bibliothèque et il indique la construction de quelques machines. A Rimini, il invente un système de distribution des eaux. A Césène, il imagine la maison fortifiée, avec des créneaux, des embrasures. A Ravenne, il donne le dessin du port, et pour assurer la défense des côtes, enseigne la meilleure manière de disposer les bastions.

En octobre 1502, César Borgia, surpris par une révolte de ses condottieri, s'enferme dans Imola, et appelle à son secours Léo-



Ginevra di Amerigo Benci (?).
(Palais Pitti, Florence.)

nard de Vinci. Léonard parvient à le rejoindre : il combine aussitôt, dans le but de sortir de la place, un plan de défense d'abord, d'attaque ensuite. César se délivre de l'étreinte qui, un moment,

a menacé sa vie même. Il récompense les condottieri de leur soumission, en les faisant tous égorger dans un festin; mais il accorde à Léonard une confiance sans limites.

Léonard reprend ses voyages. A Piombino, en face de l'île d'Elbe, il s'efforce de connaître selon quelles lois les vagues se brisent sur le rivage et se meuvent dans leur profond espace, traversé de courants contraires. A Sienne, il note la forme, qui lui semblait étrange, d'une cloche. Rien de ce qui manifeste, dans la réalité des choses ou dans la production des hommes, un sentiment de pittoresque, d'originalité ou de force vivante, ne laisse indifférent son esprit. Il dessine, des diverses régions de l'Italie, des cartes claires et complètes, qui révèlent, à un double point de vue artistique et pratique, pour sa propre instruction de savant et d'inventeur, ainsi que pour la conduite stratégique de César Borgia, le visage entier de la terre bien-aimée, avec les reliefs de ses montagnes, le creux de ses courbes et de ses vallées, la ramification pittoresque et fatale de ses cours d'eau.

En 1503, César, un moment déconcerté par la mort successive des cardinaux les plus puissants, et par la mort d'Alexandre VI, son père, s'en va en Espagne mourir, à son tour, dans une de ses batailles d'aventurier. L'attache de Léonard, d'ailleurs si douce, est rompue. Il revient à Florence.

C'est alors qu'il rencontre Michel-Ange, son cadet de vingt-cinq ans. Déjà, dans un livre de cette collection, et qui est consacré à Michel-Ange, j'ai exposé les péripéties curieuses de la rivalité des deux artistes. Mais ici, pour éclairer davantage la figure de Léonard, je dois ajouter quelques détails qui la concernent particulièrement.

Léonard, en 1504, avait plus de cinquante ans. Michel-Ange, qui allait en avoir trente, venait de tailler son *David* dans un bloc de marbre. Sur quelle place ériger cette statue? Pour discuter cette question, des artistes et des notables s'assemblèrent. Giuliano San Gallo proposa la Loggia dei Lancei. Léonard, qui prit la parole le dernier, soutint l'avis de San Gallo. Or, San

Gallo était l'ennemi de Michel-Ange. Celui-ci, ombrageux, soupçonna chez Léonard une arrière pensée d'hostilité, d'envie. Désormais, sa haine ne fit que croître contre le dillettante de l'art et de la destinée, qui ne connaissait guère la passion que par l'esprit, non par le cœur. Dans les moindres occasions, qu'ils eurent de se rencontrer, Michel-Ange ne lui ménagea ni ses fureurs ni ses sarcasmes. Léonard, dans sa philosophie ne s'émouvait guère.



César Borgia.

(D'après le portrait de Raphaël.)

« La patience contre les injures, écrivait-il, joue le même rôle que les vêtements contre le froid ; à mesure que le froid augmente, nous devons nous couvrir de vêtements plus nombreux ; également, sous les injures croissantes, nous devons nous protéger d'une patience plus grande, et les injures ne pourront pas offenser notre âme. »

Le hasard, si souvent malicieux, voulut, peu après la réunion de ce comité de notables, provoquer entre les deux artistes un nouveau conflit. Léonard n'avait encore donné à sa patrie aucun témoignage de son mérite. Il était illustre par toute l'Italie, dans tout le monde civilisé. Les habitants de Florence le prièrent « de laisser quelque souvenir à son pays ». Il accepta donc de décorer, de concert avec

Michel-Ange, la grande salle du conseil dans le palais de la Seigneurie. Cette salle avait été reconstruite d'après ses propres plans, et ceux de Giuliano San Gallo, Simone Pollajuolo et Michel-Ange.

Michel-Ange choisit pour sujet de sa composition un épisode de la guerre de Pise : des soldats florentins surpris, un jour où ils se baignent dans l'Arno, par des cavaliers ennemis. Léonard se proposa de raconter la défaite de Niccolo Piccinino, capitaine de Filippo, duc de Milan. C'est un groupe de cavaliers se disputant un drapeau, qui indique le centre de l'ouvrage. Il commença son carton dans la salle du pape, à Santa-Maria-Novella, et depuis octobre 1503 jusqu'en février 1504, il ne le quitta point.

Léonard s'était déterminé pour un combat de cavalerie, parce qu'il avait poursuivi toujours, avec prédilection, l'étude du cheval. Il chercha patiemment à rassembler dans son œuvre toutes les conditions du succès. Car il entendait ne pas être surpassé dans cet art de la peinture, où jusqu'alors il avait été déclaré le premier, par le jeune Michel-Ange. Malgré ses efforts, et à cause peut-être de l'insuffisance de son invention, l'opinion publique, passionnément excitée par ce duel entre deux artistes de génie, lui préféra son rival.

Lorsque le carton fut achevé, il entama, dans la salle du conseil, la peinture murale. Hélas ! versatile toujours, inquiet de perfection, et doutant de lui-même, il abandonna la fresque, au mois de mai 1506. Il ne pouvait incriminer qui que ce fût d'antipathie, ou seulement d'indifférence. Ses concitoyens l'avaient assisté de leur meilleure influence matérielle et morale. Ils avaient accédé à tous ses désirs. Ainsi, la Seigneurie de Florence lui avait alloué quinze florins larges en or par mois et lui avait adjoint plusieurs peintres qui travaillaient sous sa direction. Nous devons d'autant plus regretter qu'il se soit découragé au milieu de son œuvre, que Vasari lui-même est contraint de célébrer le charme de la partie qu'il en avait achevée déjà.



Bataille d'Anghiari.

(Dessin de Bergeret, d'après le célèbre carton de Léonard de Vinci.)

« Le sentiment de la vengeance anime les guerriers; les chevaux eux-mêmes partagent leur colère. Deux de ces derniers, les pattes entrelacées, se déchirent avec les dents, au plus fort du combat. Le soldat, porteur de l'enseigne, se détourne, furieux, pressant son cheval; il tire à lui le drapeau, il s'efforce de l'arracher aux quatre cavaliers qui l'ont saisi à la fois. Ceux-ci cherchent à en couper la hampe, tandis qu'un vieux soldat, coiffé d'un énorme bonnet rouge, se précipite sur eux et lève son sabre pour leur couper les poignets. Sous les jambes des chevaux, et en raccourci, deux soldats aux prises roulent l'un sur l'autre. Celui qui a l'avantage essaie de trancher d'un coup de poignard la gorge du vaincu, qui lutte avec désespoir.

« On ne saurait trop admirer avec quelle habileté Léonard dessina ces soldats, sut varier leurs vêtements et leurs armes. La beauté ravissante de la forme de ses chevaux, et la vigueur de leur musculature, surpassent tout ce que les maîtres ont fait en ce genre.

« On dit que, pour se livrer à son travail, il inventa une machine souple et intelligente, s'élevant lorsqu'on la rétrécissait, s'abaissant quand on l'élargissait. »

Toujours préoccupé d'inventions nouvelles, il avait recouvert le mur, avant d'y poser ses couleurs, d'une sorte de mastic de sa composition. Lorsqu'il eut commencé sa peinture, il eut l'idée, pour l'empêcher de couler, et pour permettre aux couleurs d'imprégner fortement son mastic, d'allumer au milieu de la salle un grand feu. Ce stratagème réussit bien pour la partie inférieure de la fresque, mais pas du tout pour la partie supérieure, que n'atteignait pas la chaleur des flammes.

Cette déconvenue contribua, autant que son insouciance naturelle, à le décourager, et moins encore peut-être que son ressentiment du succès éclatant de l'œuvre de son rival. Il y eut peut-être aussi à cette lassitude une autre raison plus noble. Car Léonard, s'il était doué de la vertu de la patience devant les hommes et devant les choses, avait à un haut degré la conscience de sa dignité. Il eût peut-être souffert d'être, par ses concitoyens,

considéré, pour un ouvrage de peinture, inférieur à Michel-Ange, quitte à les taxer d'ignorance ou de méchanceté. Mais il ne supporta point que son talent d'artiste fût par eux marchandé sottement.

Ainsi, Piero Soderini, le gonfalonier de Florence, lui avait promis pour son travail un paiement en florins larges en or. Le jour où, pour toucher sa pension, il se présenta seul à la banque, le banquier prétendit, au contraire, ne le payer qu'en quadrins.

— Je ne suis pas un peintre à quadrins, objecta-t-il. Je n'accepte pas cette menue monnaie.

— Il faut bien cependant, répondit le banquier. Je n'en ai point d'autre.

— Arrangez-vous !...

— Bah ! Peu vous importe que je vous donne de l'or ou de la monnaie vulgaire, pourvu que vous soyez payé.

— Non ! Et je n'accepte pas davantage vos conseils. Si vous ne mettez pas à ma disposition les florins qui dans mon contrat ont été spécifiés, je resterai débiteur de Florence.

— Tant pis ! A votre guise !...

Léonard s'éloigna, fier et têtu, non sans espérer néanmoins que le financier, pour lui rendre justice, le rappellerait bientôt. Il se trompait. Le banquier, soutenu peut-être par le parti hostile à la gloire du Vinci, n'eut aucun geste de conciliation. Bien plus : Léonard apprit, dans son attente vaine, que Piero Soderini l'accusait grossièrement d'avoir abusé de sa bienveillance, et que lui reprochant, pour se débarrasser sans doute de sa personne, de n'avoir pas encore achevé son tableau, il provoquait par ses plaintes, chez les gens du peuple, un mouvement de protestation.

Léonard s'indigna sous l'injure. Un soir, dans sa maison, il rassembla ses amis.

— Vous savez, leur dit-il, la querelle qu'on me cherche à propos de l'exécution de mon contrat. Ce banquier n'est sans doute que l'interprète des mauvaises intentions du gonfalonier. Je ne veux pas m'user, ni surtout me diminuer, dans des conflits

d'argent. Puisqu'il m'est impossible de vivre d'accord avec les seigneurs de Florence, j'ai résolu de partir.

Ses amis s'efforcèrent de le détourner d'une pareille défaillance. Ce fut peine perdue. Il ajouta :

— Non seulement j'entends rompre mes relations avec la seigneurie, mais je désire ne lui devoir aucune gratitude lorsque je sortirai de la ville. Il ne faut pas que Piero Soderini puisse, dans ma conduite, trouver le moindre sujet de remontrance. Je compte donc sur votre concours.

— Tout notre dévouement vous est acquis. De quelle manière l'exprimer ?

— J'ai touché déjà chez ce banquier quelques florins d'or. Aujourd'hui, il ne m'en reste plus guère. Je vous demande de m'avancer la somme entière que j'ai reçue de Florence, et dès que vous me l'aurez remise, je la renverrai à Soderini.

Les amis de Léonard acquiescèrent sans hésitation. Ils réunirent le lendemain la somme nécessaire, et Léonard, selon sa promesse, l'envoya aussitôt au gonfalonier. Celui-ci, étonné par le geste orgueilleux de l'artiste, éprouva peut-être un remords de l'avoir abandonné au milieu de ses ennuis. Ce ne fut pas sans émotion qu'il répondit à son messager :

— Non ! Non !... Que Léonard garde ses florins d'or. Il les a bien gagnés...

Léonard eut l'esprit généreux de ne pas insister.

Benvenuto Cellini consignait, en 1559, dans ses *Mémoires*, cation suivante qui excite nos regrets davantage :

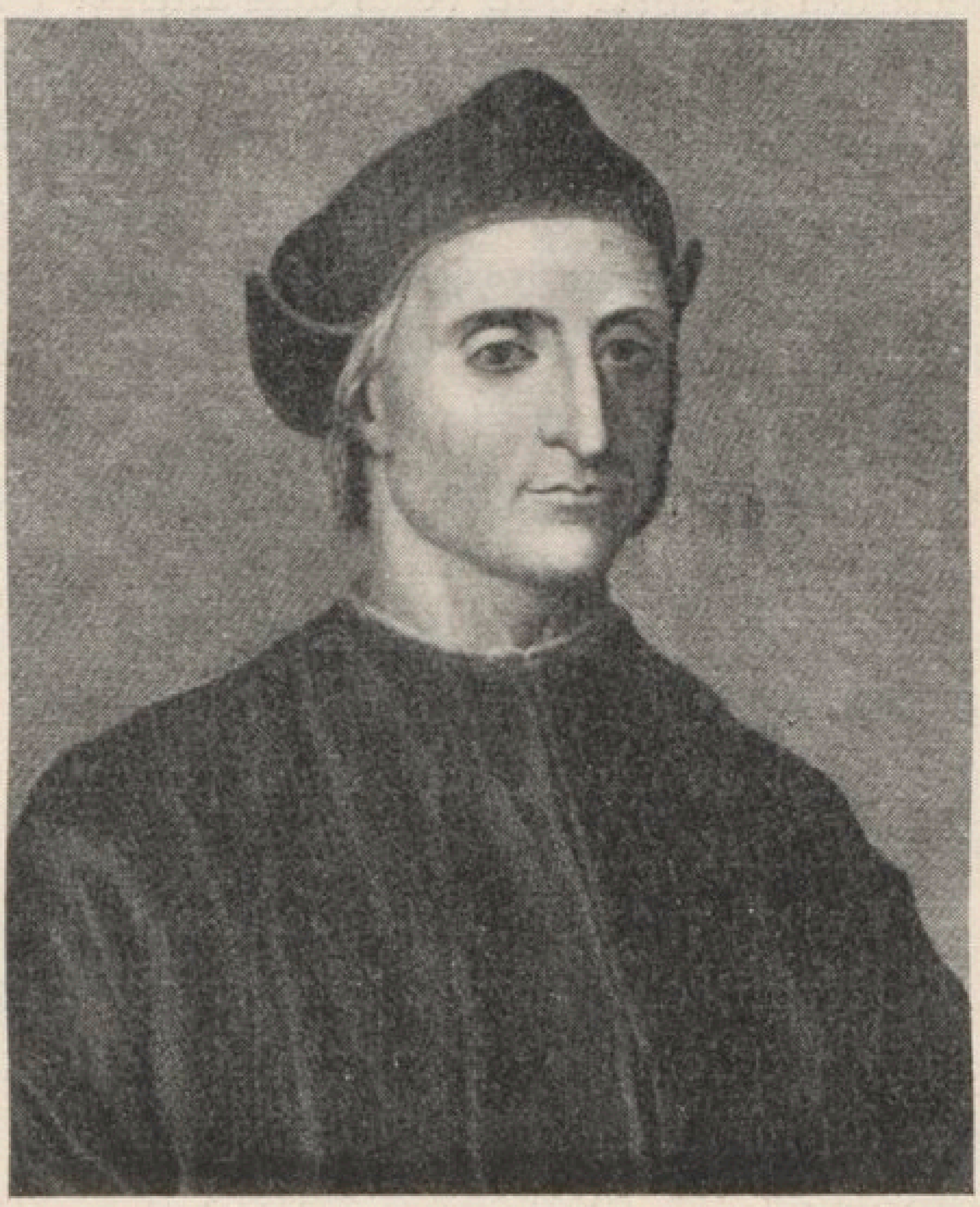
« Le carton de Michel-Ange fut placé dans le palais des Médicis ; celui de Léonard dans la salle du pape ; aussi longtemps qu'ils y restèrent exposés, ils furent l'école du monde. »

Aujourd'hui, toute trace en est perdue.

La peinture de Léonard, quoique très endommagée, existait encore en 1513. Les magistrats de Florence furent obligés de la faire entourer d'une armature, afin d'en maintenir ensemble les lambeaux. Sa reproduction la plus célèbre, celle d'Edelinck, a été gravée d'après le dessin de Rubens, qui est au Louvre. La

copie la plus ancienne, et qui date des premières années du XVIe siècle, est le petit tableau qu'Haussoullier a peint sur panneau.

Il semble cependant que Léonard ait essayé de se défendre contre les rigueurs du gonfalonier de Florence, et qu'il ait voulu, avant de quitter la ville, avant d'avouer sa défaite, chercher des secours parmi ses puissants protecteurs. D'abord, c'est en 1505, pendant qu'il s'occupait à la peinture du Palais-Vieux, qu'il établit les maquettes des trois statues coulées par Francesco Rustici : ces trois statues se trouvent toujours au-dessus de la porte septentrionale du baptistère de Florence.



Piero Soderini.

Lorsqu'il eut achevé ces maquettes, au mois d'août de l'année suivante, il s'échappa pour quelques jours vers Milan, auprès de Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont. Le représentant de Louis XII en Lombardie avait constamment marqué à Léonard une amitié aussi profonde que son admiration. Invoquant le prétexte d'un ouvrage dont il chargeait le peintre, le maréchal de Chaumont pria le gonfalonier Soderini d'accorder à son hôte une prolongation de séjour à Milan. La réponse de Soderini dut être plus diplomatique que favorable, car, en octobre, le maréchal dut lui écrire de sa propre main :

« Nous avons encore besoin de maître Léonard. Votre Excellence nous fera un personnel plaisir de prolonger son congé, parce qu il doit réellement achever ici un important ouvrage qu'il a commencé par nous. »

Soderini ne se laissa pas convaincre. Sévère, il entendait décider à son gré de la liberté du peintre.

« Que votre seigneurie, répondit-il, nous excuse de ne point accorder le délai que vous demandez. Léonard de Vinci n'a pas fait son devoir envers la République de Florence : pour un grand ouvrage, dont il n'a encore produit que le commencement, il a touché déjà une assez forte somme; et auprès de vous, il s'est conduit en délateur vis-à-vis de notre seigneurie. Nous désirons ne pas recevoir de lui de nouvelles prières. Car il faut que son travail ici satisfasse tout le monde qui le paie; en outre, il est impossible de tolérer qu'il interrompe plus longtemps son labeur. »

Léonard, en sujet obéissant et rémunéré, rentra donc à Florence. Il emportait de Milan une lettre chaleureuse du maréchal de Chaumont, qu'il pensait, avec assez de naïveté, être un bon viatique.

« Les œuvres éminentes de Léonard, disait Charles d'Amboise à Soderini, ont engagé tous ses admirateurs à l'aimer d'une façon particulière, bien avant de le connaître. Je confesse être du nombre de ceux-là. Depuis que vivant avec lui j'ai pu apprécier ses qualités d'artiste et d'homme, je considère en vérité que son nom, déjà très célèbre en peinture, n'a pas l'éclat qu'il mérite, dans les autres domaines de l'art et de la science. Dans les différentes choses que nous lui avons demandées, telles que dessins et projets d'architecture, il nous a non seulement satisfait, mais il a dépassé nos espérances. C'est pourquoi je vous remercie d'avoir laissé Léonard auprès de nous quelques jours de plus que son congé. Et si vraiment il est besoin de recommander à ses compatriotes un homme de sa valeur, je vous certifie que tout ce qui sera tenté à son profit ou à son agrément nous remplira d'aise et de reconnaissance. »

Cette lettre si belle du gouverneur de la Lombardie n'attendrit pas du tout le gonfalonier Soderini. Il la froissa dans sa main avec fureur et, faisant mine de la jeter par la fenêtre, il menaça Léonard de lui ôter toute espèce de crédit. Dans ces conditions d'hostilité croissante, Léonard, qui détestait le trouble et le désordre parmi les choses touchant à sa destinée, quitta définitivement Florence, sa patrie. En somme, il n'y avait jamais rencontré la bienveillance, ni même la justice. Il n'y revint que pour très peu de temps, en 1507 et en 1511, à cause d'un procès qu'il soutenait contre ses frères, relativement à l'héritage de son oncle paternel; et, en 1514, il ne fit qu'y passer, en se rendant à Rome, avec Julien de Médicis, pour le sacre de Léon X.

V

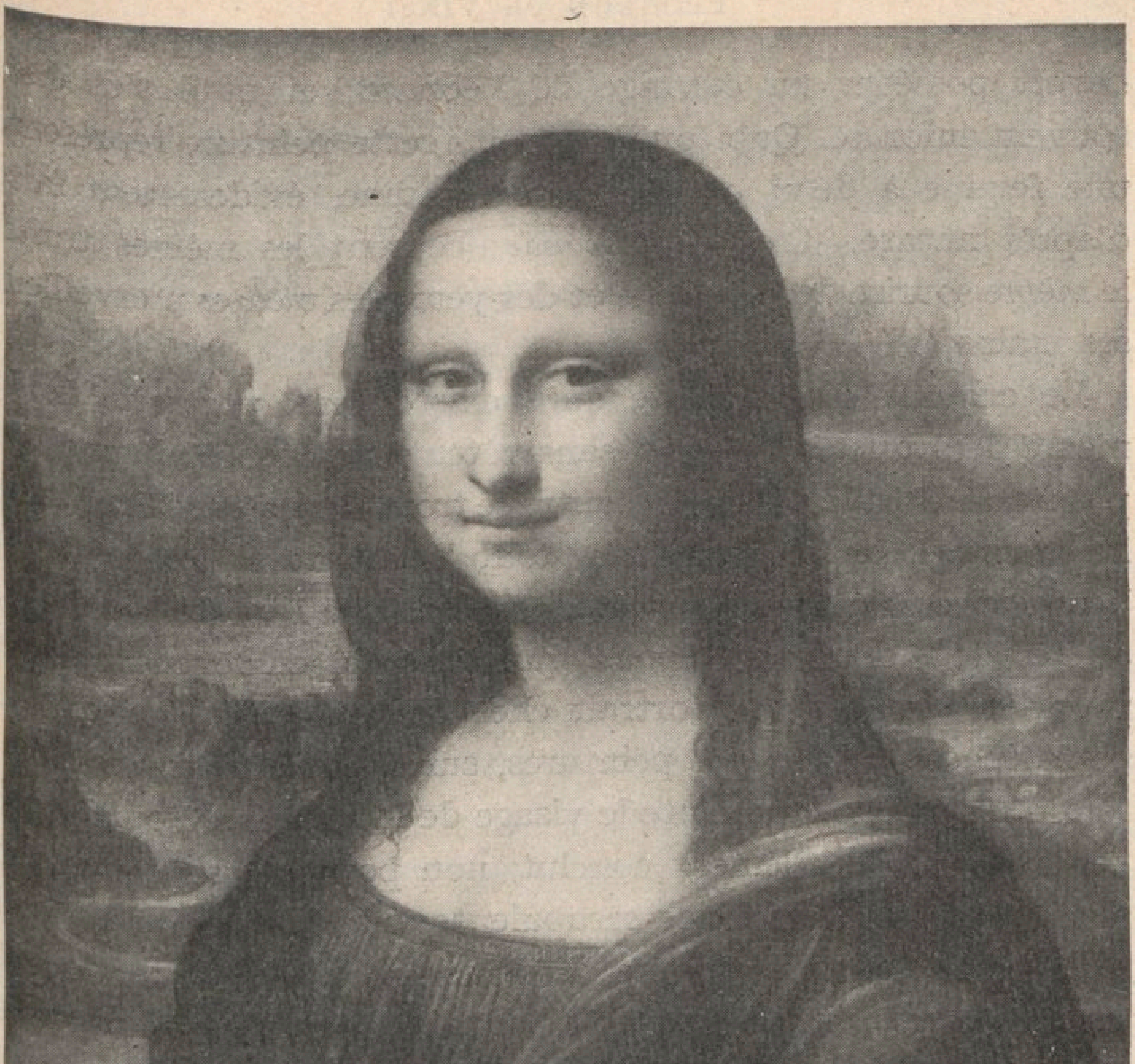
« LA JOCONDE »

J'AI voulu consacrer un chapitre spécial à *la Joconde*, si fameuse.

Le type féminin, qu'adopta Léonard de Vinci, provient-il d'une inspiration spontanée? Ou représente-t-il l'image d'une femme qu'il aima? Ou bien encore se compose-t-il de réminiscences, d'impressions raisonnées patiemment?... M. Charles Clément raconte un fait étrange, une découverte due au hasard, et qui lui paraît susceptible d'expliquer pourquoi Léonard, qui choisissait pour ses têtes d'hommes les modèles les plus variés, avait pour ses têtes de femmes adopté ce type unique, si facilement reconnaissable, mais qui a tant embarrassé tous ses admirateurs attentifs.

« Parmi les tableaux appartenant au roi Louis-Philippe, et qui furent vendus aux enchères, se trouvait un beau panneau de cèdre sur lequel était peinte une figure paraissant médiocre. Un marchand de tableaux de Paris, M. Moreau, l'acheta, se doutant peut-être qu'un si grossier badigeonnage devait cacher quelque mystère. Le panneau nettoyé, on trouva une admirable peinture, où je n'hésitai point, lorsque je la vis, il y a quelques années, à reconnaître la main de Léonard.

« On a dit que ce tableau avait été recouvert par les ordres du duc d'Orléans, fils du Régent, qu'il avait été relégué dans les greniers du Palais-Royal, où on l'avait oublié, mais que le roi Louis-Philippe savait par des papiers de famille qu'il



La Joconde.
(Musée du Louvre.)

devait posséder un ouvrage de Léonard, et qu'il s'en était souvent informé. Quoi qu'il en soit, cette peinture représente une femme à demi couchée, presque nue, évidemment faite d'après nature. C'est la *Joconde*; ce sont les mêmes traits, le même sourire de la bouche et des yeux, les mêmes merveilleuses mains (1). »

Le critique d'art ajoute qu'il existe deux portraits de la même personne, en buste et sans vêtements : l'un était une des parures de la galerie Fesch ; l'autre se trouve encore à l'Ermitage. En outre, Léonard était dans tout l'éclat de sa grâce, de sa beauté et de son génie, lorsqu'il peignit Mona Lisa (la Joconde) ; au lieu de le donner à l'époux, qui aurait dû en revendiquer la propriété, il garda ce portrait chez lui ; et enfin, à partir de cette époque, toutes ses peintures, surtout ses dessins, rappellent d'une façon étonnante le visage de Mona Lisa. Pour toutes ces raisons, Ch. Clément conclut, non pourtant sans quelque timidité de sa conscience scrupuleuse, que Léonard de Vinci a dû aimer la jeune femme de Francesco del Giocondo, et que désormais l'image adorable hanta son esprit partout, dans ses rêves et dans son travail.

En tout cas, c'est en 1500 que Léonard commença cette œuvre. Cinq années auparavant, Francesco del Giocondo avait épousé Mona Lisa, de Naples, fille d'Antonio Maria di Noldo Gherardini. Il se mariait pour la troisième fois. Mona Lisa était une femme très belle, peut-être intelligente, et qui peut-être aussi s'ennuyait dans la société d'un mari, âgé sans doute, et trop capable de se consoler très vite de la disparition de ses femmes. Un air de langueur, de mélancolie presque triste, répand une douce pénombre sur ce visage que l'art a rendu immortel.

Toujours tourmenté par la passion du mieux, et davantage encore, s'il est possible, devant une femme qu'il chérissait

(1) Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*. Hetzel, éditeur, Paris.

avec de l'amour et de la pitié, Léonard travailla, ou feignit de travailler, pendant quatre ans à ce portrait. N'était-il pas libre de s'y dévouer à son gré? Préférait-il le laisser en repos, dans une sorte d'oubli, afin de le retrouver ensuite avec plus de charme, dans une clarté plus grande? Nous ne savons pas. Presque tout est mystère dans les gestes, dans la méthode, presque dans la volonté de Léonard. Et le mystère également enveloppe cette image de *la Joconde*, qui tantôt nous paraît voluptueuse, tantôt indifférente.

Vasari en fait un éloge dithyrambique, répété chez tous les peuples par tant de commentateurs et de poètes.

« Quand on veut savoir, dit-il, jusqu'où l'art peut s'élever et imiter la nature, il faut regarder cette tête. Les plus petites choses y sont peintes avec la finesse la plus minutieuse. Le cristal humide de l'œil, l'ombre de ses cils, n'avaient jamais été rendus avec une telle précision. Ces teintes rougeâtres et un peu plombées qui cernent les yeux, et qui leur donnent tant de suavité et de grâce, quand un peintre parvient à les distribuer avec une telle intelligence, une telle distinction; ces passages si délicats et ces tons si tendres, par lesquels les sourcils et les poils s'harmonisent avec la chair; ce nez, avec ses belles ouvertures et ses facettes reflétées; ces lèvres colorées et riantes avec leurs attaches si mobiles; ce cou et ce creux de gorge; toutes ces choses enfin si souples ne sont pas de la peinture : on dirait une belle femme qui respire. Ce portrait est le désespoir des peintres. »

Pour ne pas fatiguer ses modèles, Léonard avait l'habitude de les distraire, de les amuser, par les reparties étincelantes de sa causerie nombreuse et facile; d'autres fois, il réunissait dans son atelier les meilleurs musiciens de la ville; il faisait venir des chanteurs, et même des bouffons. Il évitait ainsi chez ses modèles, en les entourant d'une atmosphère douce de gaieté, cet aspect d'affaissement, de lassitude, que l'on constate en beaucoup de portraits. Et sans doute, en captivant par les délices de sa conversation Mona Lisa, en excitant chez elle

par des émotions d'art le plaisir des sens et de l'âme, put-il plus habilement saisir sur les traits de son visage cette joie profonde de vivre, qui, pour l'homme inquiet de la Renaissance, représente l'expression la plus rare et la plus parfaite de la beauté physique jointe à la beauté morale.

Lorsque enfin Léonard montra ce portrait à ses amis, tous crièrent au miracle.

« Quiconque, dit Lomazzo, a vu cette peinture, doit avouer la supériorité de l'art sur la nature. L'art n'a-t-il pas, en effet, des moyens plus subtils et plus nobles d'exprimer le réel que les yeux perçoivent et le caractère que pénètre l'intelligence ? »

François Ier acheta au peintre son œuvre quatre mille écus d'or (quarante-cinq mille francs). Les copies en sont très nombreuses : on en trouve aux musées de Madrid, de Munich, à la Casa Mazzi de Florence, à Rome chez le prince Torlonia, à la villa Sommariva sur le lac de Côme, à Londres dans la collection Hume, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

« Le portrait du Louvre a noirci, mais sans rien perdre de son harmonie ni de sa beauté; c'est sans doute par inadvertance que les commentateurs de Vasari ont prétendu qu'il avait été gravement défloré par une restauration maladroite (1). »

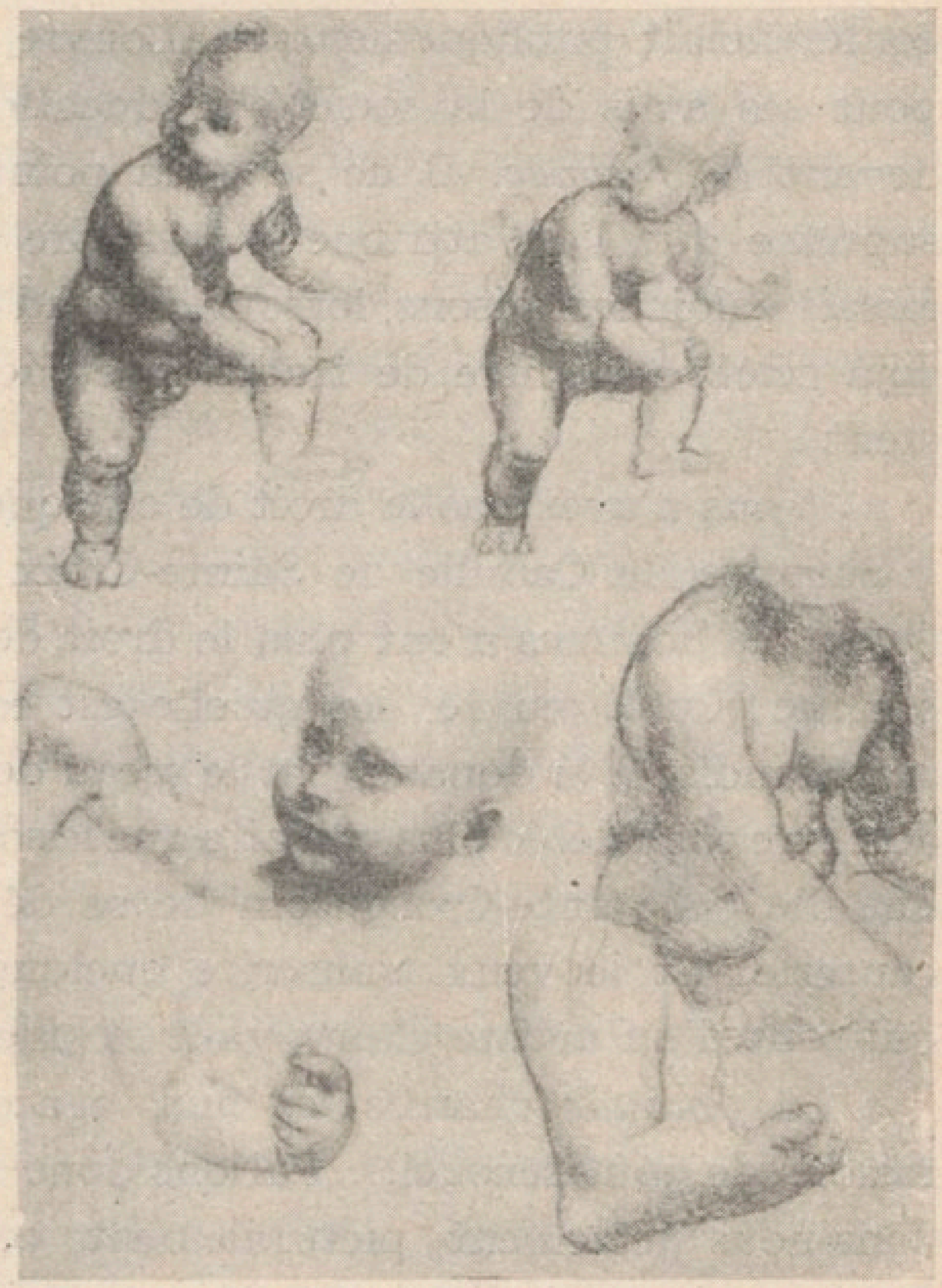
Le tableau est peint sur bois. Sa hauteur est de soixante-dix-sept centimètres, sa largeur de cinquante-trois centimètres. Le buste est peint grandeur nature.

Des hommes de tous les âges et de tous les peuples, des poètes, des rêveurs, des amoureux, se sont pressés devant ce cadre étroit. Avec un même frémissement de curiosité, d'admiration, de tendresse hésitante, ils ont regardé les yeux de la Joconde, limpides et peut-être vides, ses lèvres souriantes et peut-être seulement sensuelles, ses mains paresseuses, grasses, qui ne surent peut-être pas répondre aux caresses du désir et de l'amour.

Lequel de ses admirateurs peut nous dire la clarté d'esprit qu'il

(1) Ch. Clément. Ouvrage déjà cité.

a, un jour de divination, aperçue sous le front paisible de Mona Lisa, ou la chaleur qu'il a sous son jeune sein ressentie? Vraiment, si Léonard a voulu poser devant les siècles une énigme d'intelligence et de beauté, il a réussi à merveille. Nous restons fascinés et troublés; un infini agit sur nous par un étrange magnétisme.



Etude pour la *Sainte Famille.*

« Cette toile m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent... La Joconde, gracieux et souriant fantôme Vous la croyiez attentive aux récits légers de Boccace. Prenez garde. Vinci lui-même, le grand maître de l'illusion, fut pris à son piège; longues années, il resta là sans pouvoir jamais sortir de ce labyrinthe mobile, fluide et changeant, qu'il a peint au fond du dangereux tableau (1). »

Il est impossible d'exprimer plus fortement les louanges d'une œuvre humaine. Michelet lui-même, ce grand visionnaire confessant le trouble qu'elle provoque dans son esprit et dans son âme !... Tous les poètes, tous les observateurs ne se laissent

(1) Jules Michelet, *Histoire de France*, t. IX. A Lacroix et Cie, éditeurs.

pourtant pas séduire par les grâces, un peu confuses, de *la Joconde*. Pour ne citer que l'un de ces critiques rebelles, je rappellerai la protestation de Camille de Sainte-Croix, dont nul ne méconnaît le savoir et la compétence.

Voici trois ans, un dimanche matin, Camille de Sainte-Croix conférenciait publiquement au Louvre, en plein Salon Carré, pour ses amis de la société d'éducation « Art et Travail », devant *la Joconde*. Il ne se gêna point de contester le rang suprême que l'on attribue d'ordinaire à l'illustre tableau. Il faisait valoir ses raisons, lorsque du fond de la galerie, un peintre déjà célèbre, peintre de tradition et de talent, répliqua rudement :

— Vous n'avez pas le droit de critiquer *la Joconde* !...

Surprise de Camille de Sainte-Croix et de ses auditeurs... Quoi ! les hommes n'ont plus le droit de discuter l'œuvre d'un homme ! Cette œuvre, dès qu'elle est estampillée, comme une marchandise à la douane, par le sceau de l'admiration officielle, doit être considérée plus parfaite que le soleil, qui a des taches !... Camille de Sainte-Croix, loin de se déconcerter, continua sa causerie. Et je veux transcrire quelques-unes de ses paroles, qui sont d'un artiste clairvoyant et sincère :

« La *Joconde* charme les uns, agace les autres, pour des raisons de goût sensuel... Parlons donc « peinture », et demandons-nous nettement, picturalement, ce que c'est qu'un chef-d'œuvre, — et si *la Joconde* en est un.

« Au Louvre, *le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, créant tout un art d'expressions inconnu avant lui ; les *Fresques* de Luini, fondant le style d'une perspective et d'une harmonie morales sans précédent ; la douzaine de grands portraits de Rembrandt, du Titien et du Tintoret, imposant la dominante physionomique par les plus sublimes simplifications du métier coloriste ; les incomparables réalisations anatomiques de Mantegna, triomphant des difficultés proposées par le savant Uccello ; les trouvailles si pures et si naturelles d'un Vélasquez ou d'un Chardin ; la si vive et si neuve compréhension de l'am-

biance atmosphérique, que le premier prouva le sensible Andrea del Sarto; les puissantes innovations impressionnistes d'un Caravage, d'un Peter de Hoogh, d'un Franz Hals ou d'un Turner, — voilà des créations qui datent dans la chronologie des progressions de l'art de peindre, — voilà des chefs-d'œuvre !

« En face, que représente Léonard de Vinci?

« Il est un continuateur — un continuateur décadent — des mièvreries de Botticelli. Venu à ce moment de la dégénérescence florentine, où les nobles et sains efforts de Ghirlandajo n'avaient pu vaincre la mauvaise vogue des creuses orfèvreries botticellesques, Léonard trouva son compte de succès à renchérir sur les artifices galants de son devancier...

« Mona Lisa était de tempérament vague et triste... C'est le contraste de son sourire forcé avec l'inanité des yeux froids et puérils, qui remua aux époques de divagation romantique tant de littérature. Michelet en éprouva « le vertige »; Gautier y perçut *l'ironie de l'antique Isis*; George Sand y vit, dans cette moue de deux belles lèvres, toute *l'humanitée jugée par un humour de penseur génial...* »

Et Camille de Sainte-Croix, avec une sorte d'amère impatience, conclut ainsi :

« Cultivez *la Joconde* comme le suprême aboutissement microscopique d'un maniérisme adroit, docte et laborieux... N'oserai-je pas dire que *la Joconde* peut compter comme l'exemple le plus précieux du plus complet tableau de commerce? »

Camille de Sainte-Croix pousse loin sa rigueur. Mais, cette passion même d'un artiste désintéressé ne commande-t-elle pas le respect? Elle démontre au moins qu'une œuvre d'art, aussi dignement exécutée qu'elle soit, s'expose à être discutée, niée même, dans ses conditions les plus évidentes de charme et de beauté, lorsqu'elle n'offre pas à ses observateurs les moyens de la comprendre avec une clarté parfaite dans toute sa pensée.

Le destin de cette œuvre, d'ailleurs, est de s'envelopper tou-

jours de mystère davantage. Et son histoire maintenant, se confondant presque avec la légende, touche au drame.

Le matin du mercredi 23 août 1911, on apprit tout à coup que *la Joconde* avait disparu du Louvre. Ce fut dans Paris, dans le monde entier, un mouvement de stupeur et d'indignation. Le rapt de *la Joconde* paraissait aussi incroyable que celui des tours de Notre-Dame. Il fallut pourtant bien se rendre à la vérité (1).

La veille, vers midi, un gardien chef remarquant soudain que le panneau du Salon Carré, le panneau d'honneur, occupé ordinairement par le tableau de Léonard de Vinci, était vide, avait donné l'alarme. On courut, on s'agita, mais en vain. M. Lépine, préfet de police, prit lui-même la direction des recherches à travers tout le palais, des caves aux combles. L'unique résultat de tant d'efforts fut la découverte, dans le grand escalier, aux pieds de la *Victoire de Samothrace*, du cadre qui entourait *la Joconde* et de la vitre qui la protégeait. Le cadre était intact

(1) La disparition de la *Joconde* est la sixième aventure du même genre survenue au musée du Louvre, pendant les cinquante dernières années. D'abord, un individu, déguisé en polytechnicien, emporta une statue d'Osiris, qu'il dissimulait sous sa capote d'ordonnance. Quelques semaines plus tard, un attaché du musée, passant rue Laffitte, aperçut l'objet volé à la devanture d'un magasin d'antiquités.

— Combien vendez-vous ceci? demanda-t-il au marchand.

Pendant que le marchand réfléchissait, pour indiquer un prix, le passant s'empara brusquement de la statue, et s'écria :

— Je la prends, pour la rapporter au musée du Louvre à qui elle appartient.

— Mais...

— Voici mon titre d'attaché...

Le marchand ne souffla plus mot.

Quelques années plus tard, une effigie d'Osiris en plâtre (Osiris n'avait pas de chance) fut dérobée. On la retrouva dans une boutique de bric-à-brac.

La troisième fois, des cambrioleurs vidèrent, au premier étage, une vitrine du musée égyptien.

En octobre 1906, disparut encore une statuette représentant Isis.

Enfin, il faut mentionner la disparition d'un portrait, peint par lui-même, d'Étienne Aubry, élève de Greuze. Mais le secret intéressant les circonstances de cette fugue a été si bien gardé qu'on ne sait pas exactement à quelle époque elle se produisit.



Sainte Anne.
(Musée du Louvre.)

Après toutes les enquêtes des magistrats, il demeure établi que le vol a été commis dans la matinée du lundi 22 août, vers huit heures, c'est-à-dire le jour où les gardiens procèdent au nettoyage des salles, le jour aussi où, seuls, des visiteurs privi-

légiés, et assez rares, ont accès dans le musée. Ce scandale provoqua un grand nombre de perquisitions, d'interviews plus ou moins pittoresques, et d'interrogatoires sévères. Les magistrats, les administrateurs du Louvre, malgré leurs déceptions de chaque jour, conservèrent énergiquement l'espoir de recouvrer le trésor perdu. On ferma le musée pendant plus d'une semaine. On se méfia de tout et de tous, dans l'administration et au dehors.

Cependant, *la Joconde*, malgré tous les sourires et les plus engageantes promesses des gouvernants responsables et des particuliers, riches amateurs d'art, *la Joconde* ne revenait pas au Louvre. Même, autour d'elle, l'ombre du mystère s'épaissit davantage.

Il ne faut pas croire que le Louvre soit l'unique musée où les voleurs opèrent de si importantes besognes. On n'a pas oublié, à Saint-Pétersbourg, une aventure qui, voici quelques années, mit en émoi le monde des fonctionnaires, délégués aux Beaux-Arts. Un Anglais se présenta, un jour, au musée de l'orchestre de la Cour impériale et, se flattant d'être un amateur fort expérimenté de violons italiens, il demanda très humblement à voir un stradivarius. Le lendemain, ce stradivarius merveilleux avait disparu de sa vitrine, et ce fut en vain qu'on le rechercha partout.

Un an plus tard, l'Anglais faisait connaître au ministère de la Cour qu'il avait découvert le précieux violon, et il offrait de le retourner au musée contre une somme de cinq mille roubles. Il ajoutait, par prudence, n'exiger qu'une seule condition : c'était que le gouvernement russe ne s'efforçât jamais de savoir de quelle manière cette fortune était tombée entre ses mains.

Le ministère de la Cour n'hésita point à envoyer au bon messager la somme qu'il demandait, et ce messager loyalement, si vous voulez, envoya le stradivarius à Saint-Pétersbourg.

Le directeur du musée du Louvre devait-il, un jour, être favorisé par le hasard aussi étrangement que le fut, en 1905, l'inspecteur général des monuments historiques?... Car, vers la

fin du XVI[e] siècle, l'ange aux larges ailes qui surmonte la flèche de la cathédrale de Laon avait disparu, pendant qu'on procédait à des travaux de réparation portant sur tout l'édifice. On rechercha la statue, toujours en vain. Et l'on n'entendit plus parler de cette merveille du XIII[e] siècle. Or, en 1905, il fallut commencer des travaux de restauration de la cathédrale de Laon. M. Sauvageot, inspecteur général des monuments historiques, dut, pour cet ouvrage, visiter les ateliers d'un fondeur parisien. Et il y trouva l'ange disparu depuis des siècles.

Afin de nous consoler de la disparition de *la Joconde*, on nous a tout de suite annoncé qu'il existe au château d'Arques-la-Bataille, près de Dieppe, un remarquable portrait de François I[er], attribué à Léonard de Vinci.

Là, dans un enclos, s'élève le pavillon de chasse de Henri IV, que décorent des tableaux. Voici d'abord un portrait de Louis XIV encore enfant, dû au pinceau du Poussin; puis un Porbus, représentant Henri IV; puis, enfin, le portrait de François I[er]. « La longueur du nez est très marquée, mais la barbe est peu soignée; l'ensemble de la physionomie est plutôt celle d'un guerrier obstiné que du galant roi de France.

« M. Jules Reiset, qui a dans le temps catalogué les peintures du Louvre, et à qui le château d'Arques avait appartenu, avant que ce château ne devînt propriété de l'État, considérait cette œuvre comme étant bien du Vinci. Le conservateur actuel est du même avis. Elle date probablement de 1519. Le grand Florentin aurait fait au déclin de sa vie, quelques mois ou même quelques semaines avant sa mort, d'une main fatiguée, le portrait de ce roi qui ne lui avait pas ménagé sa protection, ni son amitié (1). »

... Mais, voyons, il ne faut plus se lamenter. Le Louvre a reconquis son trésor. Voici dans quelles circonstances roma-

(1) *Paris-Journal*, 10 septembre 1911.

nesques. Plus de deux ans après le vol, le hasard, aidé par la bêtise, qui chez l'homme a parfois quelque chose de bon, nous a servis.

En 1911, l'un des ouvriers travaillant au Louvre, en qualité de décorateur ou de peintre en bâtiments, avait remarqué bien vite qu'il lui serait aussi facile de dérober au musée une toile que de cueillir une pomme sur l'arbre d'un champ abandonné. Avec une emphase naïve mêlée de roublardise, Vincenzo Perugia, qui était venu dans la douce France chercher les moyens de vivre, a raconté en ces termes son exploit :

« La surveillance n'existait presque pas à l'égard des ouvriers du Louvre, en 1911. Je savais, depuis longtemps, de quelle façon le tableau de *la Joconde* tenait au mur. Un simple geste suffisait pour l'en détacher. Seul, le cadre me paraissait encombrant.

« Donc, un matin, je me rendis auprès de mes amis décorateurs qui travaillaient encore au musée. Un moment où ils causaient à l'écart, en plaisantant de je ne sais plus quoi, je me glissai dans la salle de *la Joconde*. En deux minutes, j'eus décroché le tableau, et je m'empressai d'emporter le cadre dans un escalier que seuls les ouvriers fréquentent.

« Ensuite, je retournai dans le Salon Carré. Je cachai le tableau sous ma blouse, et, sans être aperçu de quiconque, je filai lestement.

« J'ai gardé chez moi, dans ma pauvre malle, pendant deux ans et demi, la relique précieuse. Enfin, le silence s'étant fait sur cette aventure, j'ai voulu restituer *la Joconde* à l'Italie, ma patrie, où Léonard de Vinci, illustre Italien, l'avait conçue et composée. »

Heureusement, pour la France et pour le Louvre, les dirigeants de l'Italie comprennent le patriotisme d'une autre manière que cet habile ravisseur, Vincenzo Peruggia, fils de Giacomo, né à Domenza, province de Côme. Et le tableau célèbre a repris sa place dans le Salon Carré. Place qu'avait

occupée dignement, durant son absence, un portrait encore de même école et de date voisine, le *Baltazare de Castiglione*, de Raphaël.

En tous cas, depuis ce vol mémorable, les salles du Louvre sont jalousement gardées; le public n'y est plus admis que dans des conditions de gênante sévérité. (1)

(1) Il ne sera peut-être pas inutile de mentionner un petit musée, tout voisin de Paris, où n'importe quel passant entre comme dans un moulin. C'est de l'ancienne propriété de Raspail, transformée en maison de retraite pour les vieillards, à Arcueil-Cachan, que je veux parler. Dans une des salles de cette maison, est installé un musée qui s'ouvre, trois fois par semaine, aux visiteurs. Vous pouvez y aller seul, sans titre, saus autorisation. Il n'y a point de gardien. Un pensionnaire vous accompagne ,et bientôt il vous abandonne à vos contemplations. Tout à votre aise, vous pourrez admirer des maîtres de l'école hollandaise : Tuyp, Wilhem Van den Velde, Jean David de Heam, Van den Neer, Ruysdaël. Le visiteur aurait vite fait de passer par-dessus le mur du parc un tableau religieux de Rubens, ou le *Portrait de la Vieille*, par Schalcken.

VI

EN DÉSARROI

Léonard de Vinci souffrit souvent de « faulte d'argent ». Il se fiait trop sincèrement à la prodigalité de son génie pour avoir le sens de l'épargne. Les gains de ses travaux n'auraient jamais pu l'enrichir. Il aimait autour de lui voir de belles choses et des êtres heureux, ses élèves et ses amis. Que de fois, à cause de son imprévoyance, ne se trouva-t-il pas dépourvu du nécessaire !... Un jour, il dut humblement, du fond de sa misère, supplier le cœur charitable du duc de Milan.

« Je n'ai plus, lui écrivait-il, aucune commission de personne. Si cela continue, je serai contraint de renoncer à la pratique de mon art. J'ai dévoué au service de votre seigneurie mon existence, et je suis toujours prêt à la donner. Mais, il faut bien que je l'avoue, il ne me reste plus rien de ma solde, et je suis dans l'impossibilité de payer mes ouvriers. Je ne puis même pas me vêtir d'une façon décente. »

Le duc de Milan, qui ne manquait pas de mansuétude à l'égard du grand artiste, lui fit cadeau d'une petite vigne de seize perches, située près de la porte Vercellina. Mais, peu de temps après, Louis le More était chassé de ses États par les armées de Louis XII. Le modèle du monument de François Sforza fut détruit, ainsi que les peintures dont Léonard avait décoré le palais, et ses constructions admirables du palais de Galeas San Severino. Il aurait voulu cependant rester à Milan, s'attacher à la personne du prince, quel que fût celui-ci.

Hélas ! il ne pouvait plus vivre à son gré. Le roi de France, par intérêt autant que par bonté, afin de jouir de la valeur et des œuvres de Léonard, chercha doucement à l'attirer. Le 22 janvier 1507, Pandolfini, ambassadeur de Florence, écrivait de Blois :

« Ce matin, dans le château, j'ai croisé le roi très chrétien. Sa Majesté, m'appelant auprès d'Elle, me dit :

« — Votre seigneurie pourrait me faire un grand plaisir. Je voudrais compter ici, parmi mes serviteurs, votre Léonard, qui pour l'instant est à Milan. Je serais très heureux qu'il consentît à travailler pour moi.

« — Quelles œuvres, répondis-je, Votre Majesté souhaiterait avoir de Léonard?

« — Hé bien, certaines petites peintures de Notre-Dame, et puis d'autres, dont l'idée me viendra; et puis encore, il est probable que je le chargerai de peindre mon portrait. »

C'était la première voix, qui de France, avec une sympathie généreuse, appelait le grand peintre. Il ne devait pas tout d'abord lui répondre avec faveur. Néanmoins, il accueillit du roi, ainsi qu'en témoigne une note de ses mémoires, une pension :

« Cent écus, que j'ai reçus du roi pour une pension de juillet 1508 à avril 1509. »

Un peu plus tard, Louis XII lui accorda une concession d'eau, sur le territoire de Milan, et dont Léonard devait toucher le revenu.

Léonard se croit de nouveau sauvé de la détresse, lorsqu'après les défaites du roi de France en Italie, il est amené à Rome par le plus jeune frère du pape récemment élu. Ce Julien de Médicis, qui a un esprit imprégné de mélancolie, un cœur généreux et déjà fatigué, lui promet de très bonne foi l'aide et la protection des maîtres de l'heure. Il ne trouve bientôt que déceptions et ennuis.

Pendant les premiers mois, une pension mensuelle de quatre cents ducats lui fut peut-être versée. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il s'adonna passionnément au travail. Non pas,

pourtant, à une œuvre de peinture. Car il voulut étonner le pape Léon X, le flatter dans son goût pour les sciences, dans sa ferveur d'étudiant alchimiste. Afin d'égayer son voyage, il avait composé en cire des animaux si légers « qu'en soufflant dedans, ils s'envolaient jusqu'à ce que l'air qui les soutenait vînt à leur manquer (1). »

Un soir, sur la route, un vigneron du Belvédère lui présenta un lézard fort curieux. Léonard s'en empara aussitôt, avec le frémissement d'une inspiration qu'exaltait son désir de charmer davantage ses compagnons et ses maîtres. En effet, avec des écailles arrachées à d'autres lézards, il fabriqua des ailes qu'il adapta au corps du petit animal donné par le vigneron; et chaque mouvement de ce lézard perfectionné provoquait une vibration de ses ailes, à cause du vif-argent qu'elles contenaient. « Il lui ajouta, en outre, de gros yeux, des cornes et de la barbe; et même, ayant eu la patience de l'apprivoiser, il le porta tout le long du voyage dans une boîte, d'où, pour effrayer ses amis, il le sortait de temps à autre, en riant de malice (2). »

Léon X fut amusé par l'invention bizarre de Léonard, par ses trouvailles pittoresques de chaque jour, par ses vastes projets de révolutionner le domaine de l'industrie, de la mécanique. Vasari raconte que souvent Léonard faisait nettoyer, dégraisser avec minutie les boyaux d'un mouton, et qu'il les réduisait ensuite au point de pouvoir les enfermer dans la paume de sa main. Certains soirs, il s'égayait à des jeux puérils, qui ne laissaient pas de surprendre les esprits attentifs et de les amener à réfléchir. Ainsi, après avoir introduit un bout de ces boyaux dans une pièce voisine de celle où il recevait ses amis, il y adaptait un soufflet de forge, et soufflant de toute la vigueur de ses poumons, il gonflait ces boyaux en de telles proportions que les visiteurs étaient peu à peu obligés de se réfugier dans un

(1) Vasari. *Op. cit.*
(2) Vasari. *Op. cit.*



Bacchus.

(Musée du Louvre.)

coin de la pièce, et même quelquefois de sortir. Il comparait, non sans ironie, la vertu à ces boyaux transparents :

— Est-ce que, disait-il, la vertu, par toutes les louanges dont on l'honore, et par les apparences que chacun de nous en possède, n'occupe pas une grande place dans nos conversations? En somme, elle se réduit à une bien mince réalité...

Soutenu qu'il pensait être par les Médicis, il se livra aisément à toute sorte d'expériences ingénieuses et de folies, s'occupant, par exemple, de mesurer l'effet des miroirs, d'imaginer des instruments d'optique, et pratiquant d'étranges essais de vernis, d'enduits, propres à conserver la peinture. Dans ce temps-là, il peignit, avec infiniment d'amour et de soins, *la Vierge et son Fils* pour messer Baldassare Turini da Pescia, dataire de Léon X. Cet ouvrage est malheureusement aujourd'hui fort altéré, à cause sans doute de la mauvaise impression de la toile et de ses multiples et capricieux mélanges.

Dans un autre tableau, il représente un petit enfant, que Vasari déclare avoir été une merveille de grâce. C'est peut-être à la même époque qu'il peignit le *Saint Jean* qui est au Louvre. Certains critiques ont prétendu, après Charles Clément, que Léonard avait commis « une étrange fantaisie que de placer une croix dans la main de cette figure profane; que ce *Saint Jean* est une femme, et que personne ne s'y trompe; que c'est l'image de la Volupté, et qu'elle s'impose à l'esprit avec une incroyable puissance, et qu'elle reste gravée dans le cœur comme ces souvenirs douloureux et charmants que l'on déteste et que l'on chérit ».

Mais, pas du tout ! Les critiques sont encore les dupes d'un mirage. Ce visage de saint Jean est très bien celui d'un adolescent, une chair adorable et fine, pétrie d'innocence, de tendresse et de bonheur.

M. Charles Clément d'ordinaire si profondément documenté, si noblement éclairé d'intelligence, poursuit avec enthousiasme son chant de poète, qu'enivre le plaisir de la découverte :

« Je me souviens qu'en me rendant à Rome pour la première fois, je fus arrêté près de Baccano par un accident de voiture. Du haut des collines qui dominent cette pauvre auberge, la vue s'étend sur toute la campagne romaine et sur la ville. Le spectacle que je désirais voir depuis bien des années, je l'avais sous les yeux. Mais cette figure du *Saint Jean* de Léonard me poursuivait. Pour ramener mon attention sur la grande scène qui m'entourait, je récitai les vers terribles d'Alfieri...

« C'était en vain, la voluptueuse image ne me quittait pas : je voyais ses lèvres folles et souriantes, ses yeux enivrés, ses abondants cheveux d'or, et j'entrai dans la ville éternelle, l'esprit hanté par le fantôme du faux dieu de tous les temps (1). »

Quel lyrisme ! quelle effusion de mots, touchante, je ne le conteste pas, et issue d'une âme d'artiste !... Mais, encore une fois, le critique s'emporte dans l'erreur. Léonard a voulu, dans le *Saint Jean*, composer le visage féminin d'un jeune homme, qu'il imaginait bien plus qu'il ne l'avait vu. Et tous les peintres, informés des habitudes, des ambitions et des procédés du maître, vous le répéteront sans défaillance. Léonard aimait une femme, qui était la Joconde, ou qui possédait à peu près ses traits, ses lignes, sa couleur. Il reproduisait toujours avec la même félicité cette tête pour lui divine, et il la cherchait à tous les âges, en toutes les saisons de la virilité. Et un jour, une fois de plus, il peignit l'image amoureuse, qui le hantait, qui dans ses rêves, dans ses études, le caressait de la douceur de ses clairs regards, de la fraîcheur sensuelle de ses lèvres. Et il lui donna surtout, avec ce geste de sérénité candide, ce sourire enchanteur, malicieux, qui l'attirait, et bien plus le déconcertait. Il n'a pas osé ranimer par son art une autre femme, plus belle que la Joconde ; il a essayé de la revoir, de la créer de nouveau, sur la toile légère, avec des nuances, une forme incomplète qui a son charme d'abandon. N'osant pas faire un dieu, il a fait presque un saint, ou plutôt un demi-dieu, plein de beauté, de pudeur,

(1) Ouvrage cité.

de perfection physique et morale. Et d'ailleurs, il n'a pas achevé son œuvre; il en a respecté la facture imprécise, dans la suavité de son rêve; il n'a pas voulu appuyer trop les couleurs de sa palette, de crainte d'enlever à la figure virginale le parfum et la fleur d'humanité merveilleuse que, de souvenir, il avait su, dans un élan spontané, lui rendre.

Léonard s'efforçait de distraire ses langueurs. Dans Rome, auprès du pape, il n'avait pas rencontré des sympathies. Au contraire, les politiques du Vatican considéraient surtout en lui le protégé du maréchal de Chaumont et de Trivulce, le partisan. Les artistes le regardaient d'un œil jaloux, et des artistes puissants, renommés, Raphaël, le favori du pape, Michel-Ange, l'irascible travailleur, qui ne pouvait pas oublier le concours du Palais-Vieux, à Florence. Alors, plus qu'aujourd'hui, la vie était cruelle aux artistes : ils dépendaient uniquement de l'humeur de maîtres capricieux et despotiques qui ne voyaient, dans les réalisations de l'art, que des moyens de servir leur prestige personnel. Aussi, lorsqu'un artiste obtenait une commande, ou avait conquis une place prépondérante dans une ville, chez un seigneur du pouvoir ou de l'argent, il défendait avec âpreté son bien, veillait sur sa sécurité avec une méfiance constamment alarmée.

Que de conflits d'intérêts et d'amour-propre entre les plus illustres, ceux dont la noblesse des œuvres eût interdit, si nous ne possédions pas la confession de leurs contemporains, que la postérité les soupçonnât d'avoir été, certains jours, souillés au fond de l'âme par de vils sentiments d'envie, d'astuce et de vengeance ! Voyez l'hostilité tenace, sournoise, perfide, de Bramante et de San Gallo contre Michel-Ange, l'ingratitude, puis l'indifférence calculée de Raphaël envers Michel-Ange, leur jalousie à tous les deux contre Léonard de Vinci, qui était leur ancien, et qui pâtissait de l'abandon de leurs maîtres communs.

Pourtant, Julien de Médicis appuya Léonard auprès de son oncle, le pape, de prières si chaleureuses que Léon X finit par commander au peintre un ouvrage. Ce ne fut sans doute que de

guerre lasse, et pour éloigner de lui les obsessions de Julien, que Léon X céda. Car, dès le premier prétexte, il fit connaître au peintre son détachement. Voici comme. Léonard, avant d'entreprendre son ouvrage, s'était mis à distiller des huiles et des plantes pour composer un vernis nouveau. Ses ennemis guettaient patiemment la moindre de ses défaillances, la plus légère manifestation de sa fièvre de découvertes, qu'ils appelaient des excentricités. Dès qu'ils l'aperçurent, ainsi qu'un alchimiste, occupé à herboriser dans la campagne, puis à faire bouillir ses herbes dans sa cuisine, l'un d'eux courut chez le pape dénoncer sa fantaisie.



Tête d'enfant, dessin.
(Musée du Louvre.)

— Maître Léonard, lui dit-il, ne travaille pas sérieusement. S'il n'est pas tenu dans les limites de son ouvrage, comme un prisonnier dans les murs de son cachot, il abusera des largesses de Votre Sainteté pour vivre selon ses caprices, et dans l'oubli le plus complet de vos intentions.

— Que fait-il donc ?

— On ne sait trop. Ce n'est pas clair... Il songe, paraît-il, à inventer un vernis qui doit servir, très tard naturellement, à recouvrir sa peinture, lorsqu'elle sera terminée.

Léon X, au lieu de s'indigner, trouva l'extravagance de Léonard si grotesque, qu'il se mit à rire. Ensuite, il s'écria :

— Puisque Léonard pense à la fin de l'ouvrage avant de l'avoir commencé, c'est qu'il ne fera jamais rien de bon !...

Le pape se moquait, avec dédain, heureux de perdre le peu de confiance qu'il avait bien voulu, par condescendance envers Julien, accorder à son protégé. Léonard ne connut point tout d'abord les méchants complots de ses ennemis, ou feignit de les ignorer. Il resta au service du pape.

Auprès de lui, sous ses ordres, Julien avait embauché un ouvrier allemand, du nom de Georges, qui devait, en qualité de manœuvre, l'assister dans la construction de ses instruments et machines. Léonard, toujours généreux, s'efforça par des bienfaits de s'attacher son aide; celui-ci, suivant la bonne règle trop fréquemment observée des relations entre les maîtres et les serviteurs, chercha bientôt à trahir Léonard et à l'exploiter. D'abord, il s'était engagé à ne servir que lui, à garder secret l'état de ses inventions. Mais, au lieu de rester au travail, il s'en allait chasser les oiseaux dans la campagne, boire du vin dans les guinguettes, de compagnie avec les Suisses de la garde pontificale. Ce jeu d'école buissonnière n'était qu'une peccadille. Léonard, cependant, se méfia. Il eut raison. Car, bien qu'il eût poussé la prudence jusqu'à le contraindre de manger avec lui et de ne travailler qu'en sa présence, Georges n'hésita point à lui voler ses modèles, et à en chercher le placement en Allemagne.

Ce bas escroc était, d'ailleurs, encouragé dans son crime par un gredin de la même Allemagne, maître Jean des Miroirs, qui osait accuser Léonard de l'avoir évincé des faveurs de Julien de Médicis, pour s'y mettre à sa place. Heureusement pour lui, maître Jean savait avec autant de souplesse pratiquer la ruse que perpétuer ses actions mauvaises. Dans les complots tramés contre la fortune de Léonard, et dont quelques-uns tendaient à le dépouiller des bénéfices de son labeur et de son génie, il agissait toujours. Léonard ne put jamais y surprendre sa main.

Cependant, lorsque Léonard dut quitter son atelier, maître Jean s'y installa bien vite, afin d'y fabriquer, à son tour, des miroirs. Malgré tout, il n'était pas tranquille. La crainte lui venait quelquefois d'être convaincu de ses crimes et de les expier durement. Alors, ne se contentant pas d'avoir soustrait à Léonard ses trésors légitimes, de lui avoir ravi la confiance de ses maîtres et la tranquillité de son existence, il s'ingénia lâchement à le salir de calomnies.

Comme Léonard continuait, à Rome, ses études d'anatomie, maître Jean s'en alla trouver le pape et, sur un ton de pudeur scandalisée, il lui dit :

— Il y a une chose intolérable, et que Votre Sainteté ignore. Le peintre Léonard n'hésite pas, sous couleur de poursuivre ses études d'anatomie, à commettre des sacrilèges.

— Comment ça ?

— Mon Dieu, c'est difficile à dire. Votre Sainteté lui a donné le droit d'entrer à l'hôpital tous les jours, à ses heures. Mais il ne se borne pas à examiner les malades, à observer la dissection des cadavres. Ce qui le préoccupe surtout, c'est de rencontrer, auprès des malades ou des convalescents jeunes et beaux, des occasions de satisfaire une curiosité sensuelle, perverse...

— Je n'aurais pas cru...

— Ni vous, ni personne. Tout le monde a honte.

— Il faut que cela cesse. J'aviserai au moyen...

— Il n'y en a qu'un.

— Lequel ?

— Celui d'interdire à Léonard le séjour de Rome.

Léon X réfléchit un instant, troublé par la gravité d'une telle résolution :

— Je vous remercie, conclut-il. Pour aujourd'hui, laissez-moi.

Léon X hésita, par politique, à chasser de Rome le peintre illustre, vers lequel pouvaient, au moins par compassion, revenir aussitôt ses puissants protecteurs, princes d'Italie, roi de France. Il donna simplement l'ordre au directeur de l'hôpital d'en défendre l'accès à Léonard. Celui-ci sentit l'injure très

vive; il comprit qu'autour de lui, l'hostilité de ses rivaux grondait, plus menaçante.

Pour comble de misères, son ami Julien de Médicis quitta Rome, pour aller en Savoie se marier. Et le même jour, Louis XII, le roi de France, mourait.

Pauvre, délaissé, Léonard se trouva un long moment sans courage, sans espérance. En quel lieu d'intelligence et de bonne volonté irait-il porter son cœur plein de l'amour des choses de la terre, son esprit toujours inquiet de créations nouvelles? En quel lieu de bonté irait-il demander asile pour sa personne glorieuse, qu'illustrait davantage encore le malheur? Il regardait en vain autour de lui, fort désemparé, le monde nombreux et lâche des courtisans, des artistes, que la jalousie dévorait. Il ne voyait aucun secours, lorsque brusquement il apprit que Léon X confiait à son terrible rival Michel-Ange l'exécution de la façade de San Lorenzo.

Ce fut pour Léonard la suprême défaite, Il décida de quitter Rome. Mais, encore une fois, où aller?...

Le miracle se produisit, pour son salut. Après les plus orageuses tempêtes, il arrive souvent que le soleil brille dans un ciel paisible et souriant. Ainsi, Léonard vit, avec un frémissement de joie, s'éclairer sa destinée, le jour où il apprit qu'un autre roi de France, jeune et hardi, dans un élan de rêve et d'ambition vers les pays du soleil, venait de franchir les Alpes. François Ier apportait, parmi l'éclat de ses victoires, au grand homme de Florence, renié par sa patrie, les hommages et les promesses d'une patrie nouvelle.

VII

LE SAVANT

AVANT d'examiner en Léonard de Vinci le savant, je veux, par loyauté, reproduire une protestation de Marcellin Berthelot contre l'opinion universellement admise. Dans une séance de l'Académie des Sciences, de la fin d'octobre 1902, M. Hatton de la Goupillière présentait un travail de M. Ronna, intitulé : *Léonard de Vinci considéré comme ingénieur et savant.*

M. Ronna soutient la thèse consacrée. En Léonard, le savant n'est pas inférieur au peintre, au sculpteur et à l'architecte; il a innové dans toutes les parties des sciences pures et appliquées : mathématiques, mécanique, optique, physique, cosmographie, physiologie, géologie, chimie, balistique. Partout, il a fait des découvertes admirables, et il en a entrevu qui devaient assurer la gloire et la fortune de chercheurs venus après lui. Ainsi : la rotation de la terre, l'application de la vapeur, la navigation aérienne, etc. Bref, il fut l'un des premiers à employer la méthode expérimentale. Il fut une intelligence unique par son universalité.

« Eh bien, non ! s'écrie Berthelot avec énergie. Tout cela est de la fantaisie, de l'illusion et de l'erreur !... Certes, Léonard était un esprit très curieux, tourmenté par le désir de connaître toutes les choses, leur pourquoi et leur manière; il ne l'était pas davantage que tous les grands artistes de la Renaissance... Léonard lisait énormément, il annotait ses livres, et il transcrivait, sur des feuilles particulières, les réflexions sug-

gérées par ses lectures. Ses manuscrits sont formés de ces notes; les dix-neuf vingtièmes ne lui appartiennent pas, en œuvre originale. La plupart des prétendues idées personnelles et des découvertes de Léonard, on les retrouve dans des ouvrages de ses contemporains ou dans des manuscrits du commencement du XIVe siècle.

« Du reste, il n'émit jamais lui-même la prétention d'être un inventeur; sans doute, il était doué de l'esprit scientifique, il savait faire une observation. Ses notes sur le vol des oiseaux sont curieuses, et il semble bien qu'on doive les lui laisser comme propriété personnelle. Mais enfin, son rôle d'inventeur a été nul. Ceux qui ont étudié Léonard de Vinci ont eu le tort de l'isoler de son époque et, par conséquent, de négliger l'histoire des sciences. »

Marcellin Berthelot, à la vérité, « excuse les admirateurs de Léonard savant de croire que l'on a consciencieusement travaillé, alors que l'on a compulsé les quinze volumes des manuscrits du peintre de *la Joconde*. Mais on oublie que celui-ci mettait un soin jaloux à rendre ces manuscrits indéchiffrables, puisqu'il écrivait souvent de droite à gauche et qu'il abusait des abréviations et des logogriphes. »

Voilà l'opinion d'un savant français, dont l'autorité est indiscutable. Je n'aurai pas l'irrévérence d'insinuer seulement que Berthelot jouait au paradoxe. Mais je dois ajouter que cette opinion ne fit aucun bruit, et qu'elle n'ébranla aucunement, dans aucun domaine de sa renommée, le nom de Léonard de Vinci. Je vais donc suivre, en toute tranquillité, au cours de mon exposé, la pensée en quelque sorte traditionnelle de tant de critiques et de savants.

Léonard s'intéressait à tout ce qui vit, tout ce qui passe sur le vaste monde, à tout ce qui est dans la raison de l'homme, ou dans son imagination. Il portait toujours sur lui de petits carnets, qu'il remplissait d'observations et d'idées, lueurs parfois fugitives, effusion parfois de clartés croissantes. La passion de la vérité le guidait à travers ses recherches, dans le brouillard de



La Vierge et l'Enfant.
(Pinacothèque, Munich.)

ses rêves; la sagesse de son esprit, soucieux de méthode et de discipline, le ramenait bien vite de ses rêves à la réalité, belle en sa simplicité.

Sur un de ses carnets, il inscrit à la première feuille : « Commencé à Florence, le 22 mars 1508, dans la maison de Piero di Braccio. Recueil confus de nombreux papiers que j'ai copiés ici,

avec l'intention de les mettre ensuite à leur place, selon les matières dont chacun traite. Il est possible que d'ici à la fin je répète plusieurs fois la même chose. Ne me blâme pas, lecteur, de ce désordre apparent, parce que toutes choses sont complexes, et que la mémoire ne peut pas avoir tout présent à la fois, pour bien dire : « Ceci, je n'ai plus à l'écrire, parce que je l'ai déjà écrit. » Pour ne pas tomber dans ces répétitions, il serait convenable que je prisse soin de relire toutes mes notes antérieures, écrites elles-mêmes à de longs intervalles. Or, il est naturellement impossible d'écrire des notes spontanées, sous la dictée de l'inspiration, et de relire en même temps les feuillets innombrables qui précèdent. »

Léonard semble donc aller sans ordre, et uniquement selon la bonne humeur du hasard, dans ses investigations et ses études. Pas du tout. Il avait peu d'effort à dépenser pour conduire son esprit, souple et patient, d'une connaissance à l'autre. Il réfléchissait lentement et, docile à la logique, il pénétrait par déductions dans le monde infini de la science L'observation d'un fait réel le conduit quelquefois au pressentiment d'une théorie féconde; d'autres fois, il s'engage, dès la rencontre d'une idée, dans une expérience pratique. Il va, par un besoin de progrès, ou par une nécessité de compréhension parfaite, il va de l'invention des machines à la mécanique, de la peinture à la perspective, à l'optique, à l'anatomie, à la botanique.

« Je sais, dit-il, que des hommes orgueilleux me reprocheront d'avoir de la présomption et d'être trop dépourvu de lettres. Ils ne se doutent donc pas que je pourrais, comme Marius aux patriciens de Rome, leur répondre : « Ceux qui se parent des « richesses d'autrui ne tolèrent pas que je profite, moi, du résul- « tat de mes études !... » S'ils objectent encore que moi, étant sans lettres, je ne peux suffisamment exprimer mes pensées, c'est qu'ils ignorent que les sujets que je traite relèvent, non pas des mots, mais de l'expérience. L'expérience a gouverné toujours les facultés de ceux qui ont bien écrit, et c'est elle qui, dans tous les cas, sera ma souveraine. »

Il ne croit, d'une foi profonde, qu'aux faits que la science peut vérifier; il rejette, de la religion, de toutes les religions, comme superstitieuses et immorales, toutes les affirmations et toutes les croyances dont la raison humaine démontre l'absurdité.

« Les inventeurs, interprètes entre la nature et l'homme, sont comme l'objet faisant face au miroir, tandis que les fanfarons, revêtus des œuvres d'autrui, peuvent être comparés à l'image de cet objet que le miroir réfléchit. L'objet a une existence propre, l'image n'est rien. L'image ne peut naître que d'un accident; et, de même, sans un accident, on pourrait confondre dans un troupeau de bêtes les déclamateurs des œuvres d'autrui. »



Le Condottiere, dessin.
(British Museum, Londres.)

La vérité, pour lui, ne provient pas d'une révélation; les hommes ne la découvrent que peu à peu, dans leurs longues recherches. Et la sagesse n'est que la fille de l'expérience.

Voilà déjà la doctrine du positivisme. Léonard, avec son intelligence éprise de la grandeur ou de la beauté de l'âme des

choses davantage peut-être que de l'agrément de leurs apparences, interroge surtout les savants, les voyageurs, les hommes de métier, ceux qui ont acquis des certitudes et vérifié des réalités. Il étudie Aristote, Euclide, Vitruve, Celse, Pline l'Ancien, surtout Archimède. Il contrôle leurs découvertes et, parfois, redresse leurs erreurs.

L'esprit de Léonard est toujours en mouvement. Partout, il regarde, il observe : devant la mer, le déferlement des vagues sur la plage; au bord d'un fleuve, le glissement des eaux qui ronge le sol des berges; devant un arbre, le rayonnement de ses branches et de ses rameaux. Il épie les oiseaux dans leur vol, les contractions d'un visage humain, il écoute le bruissement des feuillages, la rumeur sourde des charrois dans un chemin le son d'une cloche.

Il veut en tout de la précision. C'est pourquoi il met, avant les autres sciences, les mathématiques :

« La proportion n'est pas seulement dans les nombres et mesures, mais dans les sons, dans les poids, les temps, les lieux. La vraie science est celle que l'expérience fait pénétrer par les sens. Elle ne nourrit pas d'illusions les observateurs, mais, au contraire, partant des principes connus et établis, elle s'avance progressivement, avec son bagage de conséquences fatales, jusqu'à la fin. Ainsi, l'arithmétique et la géométrie. »

Il marchait dans la vie avec trop de sagesse pour croire, comme on l'a dit, aux sottises ou aux chimères de l'alchimie et de la nécromancie.

« Les alchimistes affirment, écrit-il un jour, que le vif-argent est la commune semence de tous les métaux; mais ils oublient que la nature varie les semences selon la diversité des choses qu'elle veut produire. » Dans les nuages de l'alchimie, il entrevoit pourtant la vérité profonde, qui est la chimie. Quant aux prétentions de la magie noire ou de la magie blanche, elles l'exaspèrent.

« Si, déclare-t-il, la nécromancie pouvait réellement se pratiquer, elle permettrait à l'homme de faire éclater la foudre, de

précipiter les vents, de jeter bas les forteresses, de découvrir les trésors cachés dans le sein de la terre; elle lui permettrait tout, sauf peut-être de se soustraire à la mort. »

Au lieu de perdre son temps et sa peine dans des divagations de malades et de demi-fous, il appplique aux choses les notions de son expérience; il cherche à traduire, dans l'ordre des faits visibles, les résultats irréfutables de ses observations. « Le levier est, pour lui, la machine primitive, élémentaire, dont la



Dessin allégorique.

loi bien comprise éclaire tous les artifices de l'industrie humaine (1). » Il pressent les lois du pendule et de la gravitation. Faisant, un jour, au moyen d'une ficelle chargée d'un poids qui passe sur une poutre très mobile, glisser des corps sur un plan horizontal, il comprend que le frottement dépend de la pression qui s'exerce entre deux corps et de la nature de leurs surfaces.

L'eau, son charme et sa force, l'attirèrent toujours. Il sut en

(1) Gabriel Séailles. *Léonard de Vinci.* Paris, Perrin et Cie, éditeurs.

saisir la composition moléculaire. Il l'étudia sous toutes ses apparences de mouvement, de grâce et de fécondité, aussi bien lorsqu'elle s'épanche à la face du ciel que lorsqu'elle coule dans la ténèbre de la terre, parmi les pierres ou les sables. Il expose les moyens de la domestiquer, de la soumettre au service de l'homme, en la rendant capable de combler les marais, de nettoyer par l'accélération de son activité le lit des fleuves, d'unir par des canaux une ville à l'autre et de fertiliser les campagnes.

Du rivage de la mer, il observe les vibrations bruissantes des ondes, dont la cadence régulière finit par donner le vertige :

« La vague est la conséquence du choc réfléchi par l'eau : elle fuit souvent le lieu où elle a pris naissance, sans que l'eau se déplace. Je suis frappé de la grande ressemblance des vagues de la mer avec les vagues que le vent produit sur un champ de blé et que l'on voit impétueusement se dérouler, sans que les épis changent de place. »

Dans ses études sur l'air, il s'occupe ingénieusement des propriétés de la flamme.

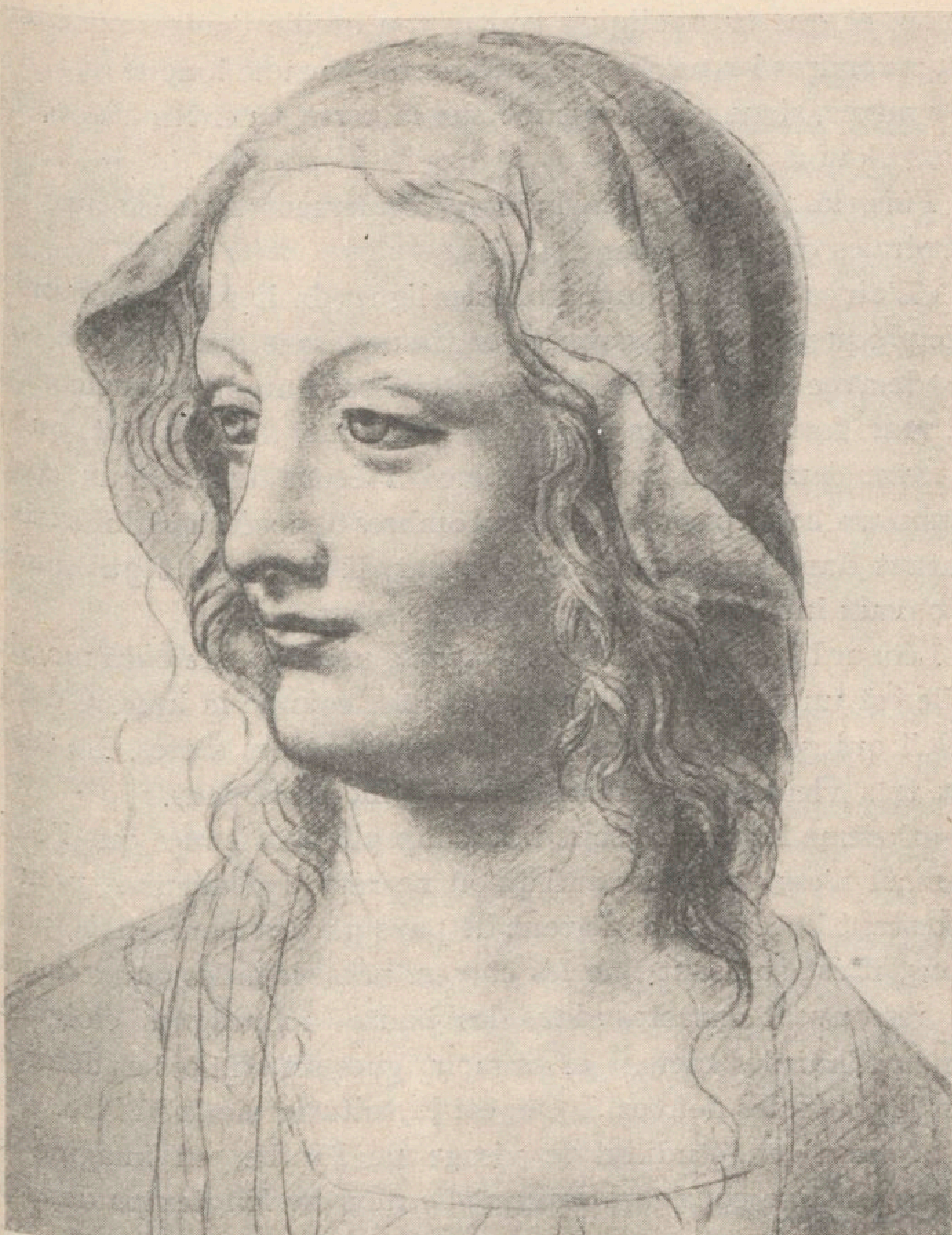
« La flamme, dit-il, ne peut pas vivre où ne vit pas un animal qui respire. Où naît une flamme, un courant d'air se propage aussitôt, qui sert à l'entretenir et à l'exciter. Car le feu dévore l'air sans cesse, et un vide se produirait logiquement, si un nouveau courant d'air ne venait le nourrir. Au centre de la flamme d'une lumière, il se forme une fumée, parce que l'air qui contribue à la composition de la flamme ne peut pénétrer jusque-là. »

L'air et l'eau lui offrent les mêmes images, et celles-ci le conduisent à dire :

« L'air se meut comme un fleuve, entraînant avec soi les nuages. Le vent est dans son mouvement semblable à l'eau. »

Et de cette observation, il passe, toujours logique, à la théorie du son. Le son est un mouvement dont le principe n'existe pas dans l'oreille, mais dans l'objet.

« Tout coup frappé sur un objet saute en arrière, par un angle égal à celui de la percussion... L'écho est un cas de la percussion... Il est donc possible de connaître avec l'oreille la distance



Tête de jeune femme.
(Florence.)

d'un coup de tonnerre, en voyant d'abord l'éclair, par la ressemblance de la voix d'écho. »

Plus loin :

« Si tu arrêtes ton navire, que tu poses le bout d'un tube dans

l'eau, et que tu appliques contre ton oreille l'autre extrémité, tu entendras les navires séparés de toi par une longue distance. De même, si tu poses ce tube sur la terre, tu entendras ce qui passe loin de toi. »

Puis, la théorie de la lumière, également soumise aux lois générales du mouvement.

« L'air est rempli d'innombrables lignes droites et rayonnantes, réciproquement entrecoupées et tissues, sans que l'une se confonde avec l'autre. Elles représentent pour un objet quelconque la vraie forme de leur cause. » Il remarque, d'autre part, que si « entre deux lumières on a placé à égale distance un corps ombreux, ce corps produira deux ombres opposées qui différeront autant dans leur obscurité que sont différentes les puissances des deux lumières opposées qui les créent ».

Léonard voit la terre dans l'espace, non au centre du monde. Elle est un astre, obéissant à des lois, comme la lune. C'est le soleil qui gouverne le monde, où évoluent ces astres. La terre est très vieille, mais aussi nouvelle incessamment.

« Comme les choses sont beaucoup plus anciennes que l'écriture, il n'est pas étonnant qu'on ne retrouve aucune preuve attestant l'occupation de tant de pays par les mers; mais, pour nous, il est suffisant que les choses, nées dans les eaux salées, se retrouvent intactes dans les hautes montagnes éloignées aujourd'hui des mers. » « Les montagnes sont faites et défaites par le cours des fleuves. L'eau est le voiturier de la nature. »

Léonard, en étudiant le visage de l'Italie, en imagine la vraisemblable configuration qu'elle montra longtemps dans le passé et dont témoignent encore de nombreux traits de son dessin :

« Le roc Gonfolina uni au mont Albano en forme de haute falaise enfermait si étroitement l'Arno, qu'avant de se déverser dans la mer qui battait alors le Gonfolina, il s'étalait en deux grands lacs, dont le premier occupait le lieu où l'on voit aujourd'hui fleurir la cité de Florence avec Prato et Pistoie. Le mont Albano se poursuivait jusqu'à l'endroit où aujourd'hui est bâtie

Seravalle; au-dessus du val d'Arno jusqu'à Arezzo, s'étendait un second lac versant ses eaux dans le premier : fermé à peu près où se trouve Girone, il emplissait, sur quarante milles de longueur, toute la vallée, et se rejoignait au lac de Pérouse. »

Il ne désire pas seulement connaître la terre elle-même. Il étudie tous les êtres qui vivent d'elle, de sa substance et dans son atmosphère.

« Tous les rameaux des arbres, à chaque degré de leur hauteur, joints ensemble, sont égaux à la grosseur de la branche maîtresse dont ils partent. La sève de la plus grosse branche se divise comme ses rameaux. ...Les cercles des branches des arbres coupés indiquent le nombre de leurs années, et selon qu'ils sont plus ou moins épais, l'orientation selon laquelle elles étaient tournées. »

Et combien le préoccupe l'homme, qui est à la fois le maître et l'esclave de la nature !... Il l'étudie dans son corps, observe ses conditions de structure, sa forme, sa couleur; il passe des nuits, le scalpel en main, à suivre sur un cadavre, que la décomposition nuance, le trajet des nerfs et des vaisseaux, la position exacte des muscles.

« Quoique j'aie le goût très vif de l'anatomie, j'en serai peut-être empêché par le dégoût; si je n'en suis pas empêché par le dégoût, je le serai peut-être par la peur de séjourner pendant des heures, seul, la nuit, auprès de ces morts écartelés, écorchés, qui font de l'épouvante; si je surmonte cet effroi, il me manquera peut-être le don de décrire par le dessin ce qui sera sous mes yeux. Peut-être aussi manquerai-je de patience. Si, pourtant, je réunis en moi les qualités nécessaires à ce métier d'anatomiste, on le verra bien par les cent vingt livres que j'ai composés. »

Il prend, pour ainsi dire, l'homme en sa source. Il étudie d'abord le fœtus dans la matrice; puis, l'enfant, et l'homme, la femme, dans leurs saisons de croissance et de développement. Il étudie dans le corps humain la charpente et les moindres ressorts, dessine les os, les organes, les viscères. Il termine par

la description des organes des sens et la démonstration de leurs vertus magnifiques. Il compare la construction de l'homme à celle des animaux, de ceux au moins qui sont rapprochés de lui. Il décrit les intestins dans l'espèce humaine, chez les singes et animaux semblables. Il fait une étude des mains de chaque animal pour montrer en quoi elles diffèrent; il veut savoir quelle différence il y a de l'homme au singe, au cheval, à l'ours.

« L'homme, dit-il, marche dans l'enfance à quatre pattes, ensuite à la manière des quadrupèdes : ceux-ci meuvent leurs jambes en croix, comme on le voit dans le trot du cheval, et de même l'homme meut ses quatre membres en croix, c'est-à-dire que s'il porte en avant le pied droit en marchant, il meut en même temps le bras gauche, et *vice versa.* »

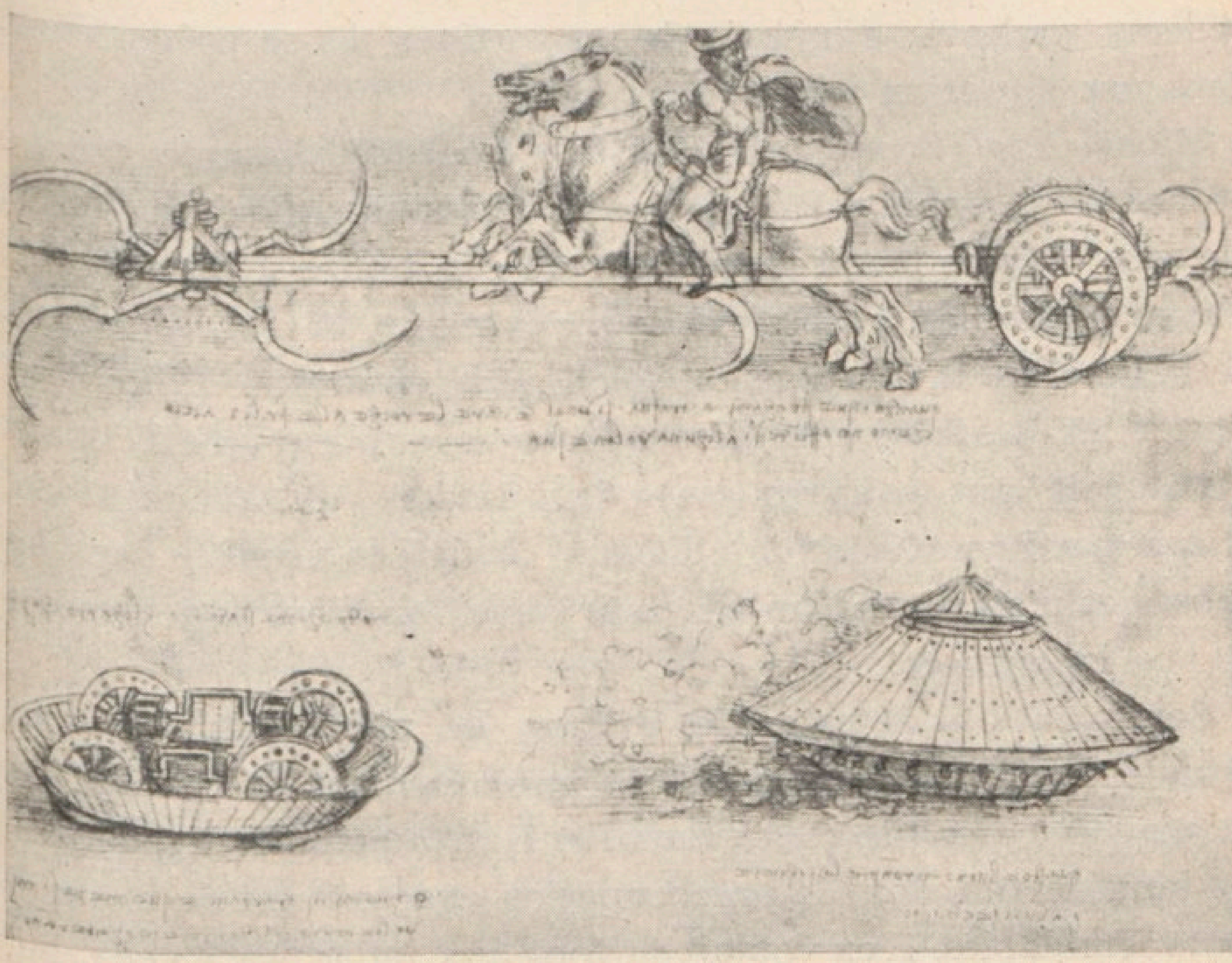
Il estime que la science de la mécanique est de toutes la plus noble et la plus utile, puisque c'est selon ses lois que tous les corps animés font toutes leurs opérations. Il se demande, un jour, pourquoi l'homme, qui marche et nage, ne volerait pas, comme l'oiseau? Il entreprend alors l'anatomie de l'aile des oiseaux, puis celle des ailes dépouillées de plumes, celle des ailes avec les plumes. Il apprend que les mouvements simples qu'ont les ailes des oiseaux sont plus aisés lorsqu'elles s'élèvent que lorsqu'elles s'abaissent, et que le vent agit sur l'oiseau qui vole comme un coin qui élève un poids. La pointe de l'aile de l'oiseau se guide dans l'air, comme fait dans l'eau la pointe de la rame ou la main du nageur. L'oiseau, pour diminuer sa descente trop rapide, déploie ses ailes et sa queue à la façon d'un parachute; pour accéler la descente trop lente, il se ramasse sur lui-même.

De tant d'observations, précises et détaillées, ressort pour Léonard la théorie du vol. Aujourd'hui, pour les aréoplanes, nos inventeurs se sont-ils referés, aussi peu que ce soit, à ses principes nettement formulés? Je n'ai pas la compétence nécessaire pour me prononcer. Mais il me semble que très souvent, dans l'exposé des études et le récit des expériences, qui se succèdent tous les jours, le nom de Léonard de Vinci a

été salué par les professionnels de l'aviation comme celui d'un précurseur.

A t-il été également un précurseur dans la physiologie?

« Le cœur est de beaucoup le plus puissant des muscles, dit-il, en illustrant de dessins les marges de ses manuscrits... L'eau,



Machines de guerre, dessin.
(British Museum, Londres.)

dans son mouvement perpétuel, fait comme le sang des animaux qui toujours se meut depuis la mer du cœur, et s'élève jusqu'au sommet de la tête : là, si les veines se rompent, comme par exemple dans le nez, tout le sang des parties basses s'élève à la hauteur des veines rompues. »

N'est-ce pas déjà la circulation du sang entrevue?

L'artiste, curieux, amoureux de toutes les choses de la terre et de l'espace, de la beauté répandue sur les hommes, sur les plantes, sur les eaux, devait passionnément s'adonner

à l'observation de l'œil, ce seigneur des sens. Il voit très bien que l'œil est une chambre obscure.

« Car, déclare-t-il, si je reçois les images des objets éclairés, à l'intérieur d'un appartement, sur un papier blanc situé à quelque distance d'un petit trou rond pratiqué dans le mur, je verrai sur le papier tous ces objets avec leurs propres formes et leurs couleurs; diminués de proportions, ils se présenteront dans une situation renversée. »

Michel-Ange avait peu d'estime pour cet homme qui ne professait ni opinions religieuses ni passions politiques. Vasari l'accuse d'avoir passé le meilleur de son temps à discuter des choses naturelles, à observer le mouvement du ciel, les phases de la lune, les révolutions du soleil, pour en arriver à l'impiété. Vasari, et les médisants de son époque, oublient que Léonard n'avançait dans ses croyances et dans ses idées qu'avec méthode, et que par loyauté de l'intelligence, il niait le mystère dans les choses et n'attribuait qu'aux infirmités humaines nos terreurs et nos ignorances.

Sans doute, il détestait les moines, les pharisiens, les marchands du Temple, qui vendent publiquement et en paix les indulgences, des places au Paradis. Il attaquait les hypocrites, les faux dévots, dont la préoccupation agaçante est de tromper leurs semblables. Il en voulait surtout aux imbéciles, à ceux qui, par zèle, reprochent aux peintres de travailler les jours de fête.

Même, une fois, il s'est amusé à nous conter l'anecdote suivante. Un samedi saint, un prêtre, dans l'après-midi, à l'heure du bon travail, frappe à la porte d'un peintre. Celui-ci ouvre, non sans maugréer contre l'importun qui vient le déranger dans son atelier recueilli, au moment même où la chaleur de l'inspiration enveloppait son âme; surpris par l'apparition si imprévue d'un prêtre, il l'interroge :

— Que voulez-vous?

— Laissez-moi d'abord entrer. Vous oubliez que c'est aujourd'hui le samedi saint, une fête consacrée par l'Église, et où tout travail est défendu.

— Ma foi, oui, j'avais oublié. Le feu de mon travail me possède. Et, puisqu'il n'y a pas en moi d'intention malicieuse, je ne commets pas un péché.

— Vous n'avez pas le droit de vous faire, en la circonstance, juge et partie. Chrétien, vous devez obéissance à la loi chrétienne. Or, vous l'avez enfreinte. Comme je tiens au salut de votre âme…

Le prêtre s'interrompit, très doux, en courbant la tête. Il s'approcha du chevalet, où la toile brillait de la fraîcheur de quelques coups de pinceau. D'un geste souple, il retira de sous son ample manteau un goupillon, et avec une brusque impétuosité, si hardie que le peintre, dans son ébahissement, ne put l'arrêter, il aspergea le tableau d'eau bénite.

— Maintenant, dit-il, je suis tranquille. Vous ne serez pas damné.

— C'est stupide !… Mais, si je ne suis pas damné, mon tableau, lui, est tellement souillé de vos crachats, que je vais être obligé de le recommencer. Je me vengerai !…

— Comment ça ?…

— Je dirai à tout le monde avec quelle brutalité grossière vous avez agi envers un homme qui ne vous doit rien, pas même le respect.

— Tant mieux ! Tant mieux !… Proclamez par toute la ville de Florence mon intervention ici ! Mes supérieurs ne pourront que me savoir gré de mon empressement à accomplir le devoir qui nous est à tous imposé. Ne savez-vous pas que Dieu a promis cent pour un à qui fait le bien sur cette terre ?

— Oui, je vous apprendrai quelque chose, à mon tour.

Le peintre guettait, non sans impatience, la sortie du prêtre, lequel, très satisfait, et souriant à l'espoir de quelque gloriole, dissimulait le goupillon sous son bras, entre les plis de son ample manteau. Jeune et leste, le peintre avisa contre le mur un seau qu'il avait rempli d'eau, le matin. Rapidement il le souleva, et tandis que le prêtre, s'apprêtant au départ, tournait le dos, il le lui versa tout entier sur la tête,

— Voilà ton cent pour un !...

— Aïe ! Aïe !... cria furieusement le prêtre. Me voilà tout inondé ! Et vous, mécréant, vous avez encore commis un sacrilège !...

— Filez !... Ou je renouvelle ma bénédiction !... Il y a un puits dans la cour...

Le prêtre, emporté par la crainte, serra sous son bras le goupillon jalousement, et disparut dare-dare sur les pavés pointus de la ruelle, que ses larges pieds marquaient d'empreintes humides...

Cette histoire est-elle véridique ? Léonard s'amuse. Il ne parle de la religion catholique que pour tourner en ridicule certaines de ses pratiques. Il n'est pas chrétien, ou plutôt il ne l'est plus guère; il est un philosophe; il veut être un homme libre de sa pensée.

« Si tu ne connais pas Dieu, dit-il, tu ne saurais l'aimer; si tu l'aimes pour le bien que tu attends de lui, et non pour sa puissance et sa bonté souveraine, tu fais comme le chien, qui, de convoitise, remue la queue et par ses bonds flatte le maître qui va lui donner un os... Rien ne peut être aimé ou haï, si l'on n'en a d'abord la connaissance. »

Philosophe, il professe une morale dont la noblesse va sincèrement jusqu'à l'humilité du cœur. Il sait se résigner aux exigences des choses, accepter avec douceur les faiblesses de la nature humaine. Il engage chacun de ses amis à ne pas s'attribuer trop d'importance, à ne pas se croire le centre du monde. A l'appui de ses maximes, il compose une petite fable : *Le rat, la belette et le chat.*

Un rat était assiégé par une belette. Il était fort ennuyé dans son trou, se rencoignant tant qu'il pouvait, dans l'ombre et la poussière. Par bonheur, arrive sur la place, sans le moindre bruit, un chat aux pattes de velours qui, d'un élan, saute sur la belette, l'étrangle et la mange. Le rat, si léger d'esprit, se crut sauvé. Ayant fait à Jupiter le sacrifice d'une partie de ses noix, afin de remerçier le dieu des dieux de sa bienveillance pro-



La Vierge aux Rochers.

(Musée du Louvre.)

tectrice, il sortit de son trou sans hâte, d'un air guilleret et glorieux. Hélas ! le chat n'était pas encore parti. Et, par lui, d'un coup de griffe, le rat fut aplati sur le sol, puis déchiré à coups de dents.

Autant que l'orgueil et l'imprévoyance étourdie, Léonard poursuit de son sarcasme l'insolence et l'envie. Ainsi, dans ses fables du *Merle et du troène*, du *Laurier et du poirier*. Un merle, déchirant du bec et des ongles les branches flexibles d'un troène, l'insultait à cause de sa maigreur et de l'indigence de ses forces. Le lendemain, un paysan attrapa le merle, et puis il l'enferma dans une cage qu'il avait, au préalable, construite avec les rameaux du troène joli...

Un laurier dit au poirier, sur un ton de moquerie :

— Où vas-tu donc, poirier ? Tu ne veux plus montrer cet orgueil avec lequel tu portais tes fruits mûrs ? Tu ne veux plus, l'an prochain, donner à la terre, que brûle le soleil de l'été, l'ombre de ton caressant feuillage ?...

— C'est le paysan qui m'a coupé, répondit le poirier. Il va me porter à l'atelier d'un bon sculpteur qui taillera dans mon bois l'image du dieu Jupiter. Je serai donc exposé dans un temple, et sacré ; les hommes viendront m'offrir leurs hommages. Tandis que toi, tu resteras estropié toute ta vie, et le paysan te dépouillera de tes rameaux, afin que les hommes, empressés à me rendre honneur, les placent autour de mon front.

Léonard ne se dépense pas seulement dans la spéculation philosophique et dans l'étude. Il se dévoue à l'action, qui lui donne le sentiment de la vie véritable, saine et utile. Il invente, pour creuser des canaux, une machine armée de deux grues, et un bateau dragueur pour en nettoyer le fond. Pour en régler le cours, il imagine un système de barrages à écluses, et indique un nouveau mode de construction de quais.

Il eut l'intuition des forces de la vapeur. Ne les utilisa-t-il pas pour animer une barque, une pompe, et cet extraordinaire « architonnerre, machine de cuivre fin, qui lance des balles de fer avec beaucoup de fracas et de furie » ? Il invente encore

une machine à laminer le fer, un moulin à forer des tuyaux de bois, une machine à raboter, à scier le bois, la pierre, le marbre; Il invente des crics, des poulies, un tour de cordier, des leviers. Il dessine des projets de métiers de tisserand, d'une machine à filer, d'un instrument capable de mesurer le chemin parcouru par un vaisseau en mer, par un homme à pied. Il propose un appareil de sauvetage à l'homme qui doit, dans l'eau, se défendre des tourbillons; mais il cache la manière qu'il a trouvée d'aller sous l'eau. Oui, le sous-marin, déjà !...

« Si je ne le divulgue pas, déclare-t-il, c'est que je redoute la méchanceté des hommes : ils s'en serviraient pour assassiner lâchement au fond des mers, en ouvrant les navires, en submergeant leurs équipages. Je ne présente que les procédés qui n'offrent point de danger, parce qu'on peut voir, à la surface de l'eau, émerger le bout du tuyau par lequel on respire et que soutient une outre ou du liège. »

Il songe à la machine à voler, au parachute; il en prépare les plans.

« Si un homme a un pavillon étendu mesurant douze brasses de surface et douze brasses de hauteur, il pourra du sein de l'espace se laisser tomber sur le sol, sans risquer aucun mal... La chose qui frappe l'air compose une énergie égale à l'air qui frappe la chose. On voit le battement des ailes contre l'air soutenir l'aigle dans l'air le plus haut et le plus léger. Inversement, on voit l'air se mouvant sur les flots gonfler les voiles et imprimer au navire chargé une course rapide. Ainsi, l'homme avec ses grandes ailes, ramant contre l'air, pourra le soumettre et s'élever au-dessus de lui. »

En somme, l'esprit de Léonard était toujours sous pression, comme une machine. Mais, si le savant, le chercheur passionné de la raison des choses existantes et de l'âme vivante des choses à créer, appelait la mécanique « le paradis des sciences mathématiques », il n'oubliait jamais l'art, la science de la peinture. Il faisait plutôt de l'art de la peinture le centre d'où rayonnaient tous les soucis de son intelligence. Il pensait que le peintre doit

être universel, riche de toutes les connaissances du corps et de l'âme, souverain maître de tous les moyens d'expression que permettent le dessin et la couleur. Le peintre doit éprouver toutes les émotions humaines et savoir avec sincérité les traduire. Il doit, avec les ressources de sa palette, composer son œuvre de telle sorte que « l'œil reçoive de la beauté peinte le même plaisir que de la beauté réelle ». Il doit, par ses images, donner l'impression franche de la vie.

Léonard ne craint pas de citer son œuvre en exemple :

« Il m'est arrivé de faire une peinture qui figurait une chose, non prise dans la réalité, mais divine ; un homme s'en éprit véritablement ; il l'acheta ; et, afin de pouvoir la baiser sans remords, il s'efforça de ne point songer à son caractère de divinité. Mais la conscience vainquit en lui les soupirs de la passion ; il enleva de chez lui cette peinture... »

« Une autre fois, dit-il, refusant sans doute alors de se désigner lui-même, un peintre composa un tableau d'une vie si intense que le passant, dès qu'il le voyait, éclatait de rire, et ne pouvait plus, tant qu'il demeurait en sa présence, contenir son hilarité. »

Afin de ne s'éloigner jamais de la vérité, Léonard ne se livre pas à la composition d'une œuvre sans en avoir scrupuleusement étudié les moindres détails d'apparences, d'activité, de couleur et d'âme. Il exécute le carton d'*Adam et Eve* avec une patience de primitif, dessinant sur la portière en soie et or, qui, destinée au roi de Portugal, devait être exécutée en Flandre, le plus petit brin d'herbe, la plus mince corolle d'une fleur. Dans *l'Adoration des Mages* (1), il s'attache à créer, parmi la grâce d'une poésie religieuse, des êtres réels.

Dans *la Vierge aux Rochers*, qui est au Louvre, Léonard a

(1) L'*Adoration des Mages* était, au temps de Vasari, chez Amerigo Benci. Cette ébauche sur panneau carré, qui se trouve aujourd'hui aux Offices de Florence, contient plus de trente figures. Celles du premier plan ont un mètre de haut.

peint d'une manière violente, mais a dessiné avec une précision, une finesse, une force de modelé, qui décèlent la main de l'artiste observateur et consciencieux. Le paysage semble avoir été imaginé; il l'a été en effet, mais d'après des images empruntées directement à la nature. De même qu'il inventait des machines, Léonard aimait à créer sur ses toiles des coins de terre et de ciel, des décors frémissants de verdure et de lumière, que ses yeux n'avaient jamais rencontrés, mais dont il possédait, en sa pensée, des lambeaux de souvenirs. L'art était pour lui la nature vue à travers son tempérament. Il estimait avoir le droit de composer ses paysages selon les préférences de son âme, et avec la même liberté d'inspiration qu'il groupait, autour d'une idée ou d'une émotion, ses personnages.



Caricatures.

La *Vierge aux Rochers*, faite pour la chapelle de l'église des Franciscains, à Milan, contient des figures de petite dimension. Ce tableau a appartenu à François Ier. Peint sur bois, il a été, voici une trentaine d'années, transporté sur toile. Une très belle copie ou répétition existe chez le duc de Suffolk, que quelques personnes affirment être l'original. Quelques critiques

ont, d'autre part, refusé au Vinci la paternité de ce tableau. D'ailleurs, je l'ai dit maintes fois, Léonard n'a pas de chance avec ses ouvrages : la plupart sont perdus, et d'autres lui sont contestés.

Ainsi, en 1507, il achève, à Florence, deux *Madones* qui ont disparu. Son portrait, de grandeur naturelle, à l'huile, qui figure aux Offices de Florence, est d'une authenticité douteuse; de même, une *Léda* debout. Une copie de cette *Léda* se trouve à la Galerie Borghèse, et un dessin dans la collection royale d'Angleterre. La *Madone avec l'Enfant*, fresque gigantesque (la tête de la Vierge a six palmes de haut) qu'il avait peinte à Vaprio, sur le mur extérieur d'une chapelle, est aujourd'hui fortement détériorée. *La Vierge avec les deux enfants jouant auprès d'elle* est un tableau admirable, de petites dimensions, qu'il peignit à Milan, en 1512 : des restaurations l'ont abîmé.

Léon X lui commanda, en 1514, pour la fiancée de son frère Julien, un tableau qui pourrait être la belle *Sainte-Famille* (demi-figures, grandeur naturelle) de la galerie de l'Ermitage. La *Sainte Catherine*, qui figure dans ce tableau, serait le portrait de la belle-sœur de Léon X. Voyez que de conditionnels encore, pour mentionner ce dernier ouvrage ! Aussi, a-t-il été sérieusement contesté à Léonard.

Du moins, la paternité de ses dessins ne peut pas lui être disputée. Il dessine les fleurs, les arbres, les visages, les eaux, toujours avec le même soin, le même goût d'expression définitive et de vie frissonnante. Dans ses dessins, il est à l'aise pour développer toute l'abondance de sa pensée, toute la vision de son âme. Le *Déluge*, il l'a vu dans son esprit, et il le traduit par une scène immense, prodigieuse, d'êtres humains confondus par la tempête aux pierres qui croulent sous la pluie incessante, aux bêtes que l'épouvante affole.

Il n'ignore pas la difformité souvent grotesque de certaines figures, ni la grimace dont les marquent certains vices et certaines manies. Aussi, pour étudier la créature humaine en tous ses caractères, avec ses masques si divers, s'amuse-t-il à des-

siner des têtes qui ne nous semblent des caricatures que si nous-mêmes n'avons pas autour de nous observé la foule. Pourtant, s'il s'applique à rendre par le dessin les aspects innombrables de la figure humaine, c'est toujours sans méchanceté, sans mépris, et toujours tremblant de ne pas atteindre peut-être, si faible dans son ambition, à la splendeur de la vérité.

« Quand il s'asseyait, écrit Lomazzo, pour travailler à un tableau, on aurait dit qu'il était entravé par la peur. Aussi, ne pouvait-il rien finir de ce qu'il avait commencé. Son âme était trop pleine de la sublimité de l'art. Et il était trop coupable d'apercevoir des défauts dans des peintures que d'autres considéraient comme de miraculeuses créations. »

Par la chaleur de son intelligence, par la simplicité de sa personne élégante et généreuse, il attira autour de lui les jeunes artistes. Il leur était un exemple de vaillance et de sagesse à la fois, de noble inquiétude vers la perfection du métier et la compréhension chaque jour plus radieuse de la beauté. Beltraffio, Marco d'Oggione, Francesco Melzi, Cesare du Sesto, Andrea Solario, Lorenzo Lotto se sont nourris de l'éloquence de ses leçons. Ils n'existent guère que par lui. C'est un peu de la vertu de son esprit et de la grâce de sa manière que leurs œuvres sont animées, même à tel point que des copies de quelques-uns de ces disciples ont pu être par certains critiques attribuées au maître.

VIII

EN FRANCE

François Ier, qui était arrière-petit-fils de Louis d'Orléans et de Valentine de Milan, entra en Italie, le 15 août 1515, par le col de l'Argentière. A cette nouvelle, Léonard de Vinci, gêné par l'antipathie croissante de Léon X et de sa cour, s'empressa, en un joyeux élan de délivrance, de rejoindre à Pavie les Français. Pavie est, parmi les villes riches de l'Italie, une aïeule vénérable, située à trente-cinq kilomètres de Milan, sur la rive gauche du Tessin. Cité des Insubres, elle devint la capitale des Lombards, auxquels Charlemagne la prit en 774. Au moyen âge, elle fut gibeline, et par suite, rivale de Milan, à laquelle les Visconti se soumirent.

Son peuple nombreux (trente mille habitants) se livrait déjà, et avec les plus grands succès, à l'industrie et au commerce. Si Pavie aimait le travail, elle recherchait aussi toutes les occasions de réjouissances. Il lui sembla que l'arrivée des Français allait une fois de plus la délivrer du joug de Milan. Elle se dévoua de tout son cœur enthousiaste au sort de François Ier. Celui-ci devait, dix ans plus tard, subir sous ses murs une défaite complète, qui le priva du fruit de ses victoires et même de sa liberté personnelle.

Pour l'instant, jeune, fol du désir de la joie et des aventures, il ne songeait qu'à l'heureuse lumière du présent, et s'y baignait le corps et l'âme. Il aimait la beauté, la grâce en toutes choses, l'amour des femmes, l'élégance du bien dire, le luxe des arts.



Léda.

Il savait que son prédécesseur avait souhaité à maintes reprises posséder auprès de lui, pour sa gloire, et pour la richesse intellectuelle de la France, l'artiste le plus illustre de l'Italie, Léonard de Vinci. Ce fut avec la sympathie la plus généreuse qu'il le reçut, comme un hôte digne des égards les plus délicats, comme un ami dont la renommée ne pouvait que faciliter sa conquête royale au cœur des foules.

Aussitôt, il le chargea d'organiser dans la ville les fêtes qu'elle se proposait de lui offrir. C'était l'époque où l'on construisait partout, sur les côtes de la Méditerranée, dans les communes de quelque importance, ces bêtes fabuleuses, étranges, grotesques, rappelant aux citoyens d'une région un fait de leur histoire ou même une de ces légendes qui se confondent parfois avec une circonstance mémorable de la civilisation, avec une des particularités d'une province ou d'un terroir. Ces bêtes magnifiques, tout à fait comparables à cette arme de guerre que fut le cheval de Troie, on les formait avec d'énormes cerceaux de barriques, qu'enveloppait un voile de percale ou de toile, et que portait à travers la ville un groupe de six ou sept bons drilles. Car, les dimanches de carnaval, ainsi que les jours de fête, elles s'en allaient dans les rues bruyantes agiter leurs grelots ou danser, entre les rangs des farandoles.

Aujourd'hui encore, en Provence et en Languedoc, nous les voyons se mêler aux réjouissances populaires, et nous pouvons devant ces lourdes machines qui s'ébattent gaiement au soleil de nos provinces exubérantes du Midi, évoquer une image assez exacte de ces fêtes italiennes de la Renaissance, où un animal jouait le premier rôle d'amuseur facétieux. Ainsi, trouvons-nous à Tarascon la tarasque, à Cette le bœuf, à Loupian le loup, à Lodève le drac, à Béziers le chameau, à Pézenas le poulain, à Montpellier le chevalet. Le chameau de Béziers rappelle le retour de saint Aphrodise, venant de l'Afrique prêcher la doctrine chrétienne; le chevalet rappelle le roi d'Aragon, dont le palais était alors à Maguelone, portant à Montpellier, sur son palefroi, sa jeune épouse Jeanne, fille et unique héritière de Guillem VIII.

A Pavie, Léonard eut l'idée de flatter l'orgueil du courageux et fier roi de France. Il construisit un lion automate qui, arrivé devant François Ier, se dressa tout à coup, en ouvrant sa poitrine d'où s'épanchèrent des fleurs de lys. Il éleva des arcs de triomphe sur toutes les larges voies où les soldats français devaient défiler en cortège processionnel.

Le 13 septembre, par la victoire de Marignan, François Ier conquit le duché de Milan. Léonard, s'attachant désormais à lui, l'accompagna jusqu'à Bologne.

Ce fut, pour le grand peintre dédaigné par ses compatriotes, une belle revanche. Il assista, non sans malice, à l'entrevue du roi et du pape, lequel humblement venait solliciter la paix. En présence des cardinaux, qui à Rome l'avaient blessé de leurs dédains, il ne se gêna point de dessiner en caricatures tous ses ennemis de la veille et de proférer tout haut, à cause de leurs travers et de leurs ignorances, des réflexions caustiques, d'autant plus désagréables aux courtisans de Léon X qu'elles étaient plus justifiées. François Ier l'entourait de respect, et l'appelant « mon père », l'emmenait dans toutes les cérémonies et dans toutes les fêtes.

Léonard de Vinci quitta l'Italie, en 1516, dans l'un des premiers mois, pour n'y plus revenir. François Ier lui offrit pour résidence le château de Cloux, et lui accorda une pension de sept cents écus. Son fidèle Francesco Melzi l'accompagnait, ainsi que son serviteur Battista de Villanis.

A cette époque, tout se transformait en France. La découverte de l'Amérique, la prise de Constantinople par les Turcs, l'invention de l'imprimerie, toutes ces choses qui avaient précédé le règne de François Ier, contribuaient à étendre le domaine de l'homme physique et moral. Le siècle, dès ses débuts, était en travail d'un monde nouveau. Les gouvernements cherchaient des moyens d'augmenter leurs richesses, d'exploiter les terres ou les idées récemment découvertes, et aussi d'ajouter à la puissance de leur prospérité matérielle une parure de noblesse.

La langue, renouvelée, fut, en France, écrite avec esprit par la sœur de François Ier, la reine de Navarre, par François Ier lui-même (qui composait des vers aussi bien que Marot), par Rabelais. Les arts tendirent vers la perfection. La peinture, éclatante en Italie, fut transportée dans nos châteaux gothiques. Anne de Montmorency ornait Ecouen de chefs-d'œuvre; le Primatice embellissait Fontainebleau. François Ier, qui attira les femmes à la cour, une cour galante et lettrée, voulut donner à son royaume la gloire de Léonard de Vinci.

Léonard, d'ailleurs, entendait bien ne pas rester inactif en sa douce résidence. Cet hôtel du Cloux, qui était situé auprès du château royal d'Amboise, Pierre Morin, trésorier de France et maire de Tours, l'avait, en 1490, vendu à Charles VIII. Plusieurs corps de bâtiments le composaient, et des jardins, des bois, l'entouraient de leurs clartés et de leurs parfums. A peine Léonard y fut-il installé, que, dans le printemps de 1517, le baptême du Dauphin se célébra au château d'Amboise, puis le mariage de Laurent de Médicis avec la fille du duc de Bourbon.

En ces deux occasions, il y eut des fêtes. Et naturellement, Léonard en fut l'organisateur. L'âge n'avait pas éteint les feux magnifiques de son génie. Il put, par ses décorations et ses architectures, charmer les courtisans et le roi. Bientôt, le roi lui confia, pour la cour de plus en plus opulente et nombreuse qui venait sur les bords de la Loire, la mission d'élever un nouveau palais à Amboise. On a retrouvé dans les manuscrits de Léonard un plan accompagné de notes. Sur ce plan, le palais regarde une vaste cour entourée d'un portique; à droite, est projeté un bassin destiné à des joutes. Les salles du rez-de-chaussée couvrent un large espace, où toute la cour doit pouvoir à son gré se mouvoir et respirer à l'aise. Comme son esprit pratique se préoccupe des conditions, les plus modestes en apparence, du bien-être, il indique la nécessité de nombreux cabinets, pourvus de portes se fermant par contre-poids; et dans l'épaisseur des murailles il veut insinuer des tuyaux qui permettront aux odeurs mauvaises de s'exhaler bien au-dessus des toits.

La grande Loire sépare la Beauce de la Sologne : deux terres très différentes de physionomie, de constitution et, si l'on peut dire, de mentalité. La Beauce est un vaste plateau de pierre, contre lequel vient battre le fleuve lourd, et que, depuis son coude d'Orléans, il longe jusqu'aux parages de la mer. La Sologne



Caricature.

est une vaste plaine, imprégnée d'eau comme une éponge, hérissée aujourd'hui de bois et de forêts, parsemée de pâturages qui, par l'élève des troupeaux de moutons, assurent la richesse du pays. Au XVIe siècle, la Sologne était couverte de marais insalubres, d'étangs, de landes sablonneuses, mal contenues par des champs de genêts et de bruyères contre les caprices des eaux errantes et les débordements de la Sauldre, du Beuvron et du Cosson.

Léonard, pour assainir ce pays triste et le mettre en com-

munication avec les pays prospères du soleil, présenta au roi de France un projet qui reçut, vers le milieu du dernier siècle, son commencement d'exécution. Il aurait d'abord desséché les marais en plantant des pins, et marné les terres; ensuite, il aurait construit un canal se dirigeant de Tours ou de Blois, par Romorantin, jusqu'à la Saône, dans le voisinage de Mâcon.

Lomazzo raconte que, cependant, Léonard n'abandonnait pas la peinture. Il exécuta une *Léda* et une *Pomone*. Léda est entièrement nue, un cygne repose sur ses genoux; elle baisse les yeux avec une sorte de pudeur. Cet ouvrage resta inachevé. Lomazzo dit simplement de Pomone qu'elle était représentée « la face souriante, recouverte d'un triple voile. »

La réputation de Léonard était universelle. De partout, les princes, les seigneurs, les évêques venaient lui apporter leurs hommages, et un peu par curiosité, voir cet homme extraordinaire dont la patrie n'avait jamais su comprendre tout le génie. Le 18 octobre 1516, le cardinal Louis d'Aragon se plut à se rendre du château d'Amboise à l'hôtel du Cloux. Son secrétaire nous a laissé une relation, trop sèche, de cette visite :

« Messer Leonardo Vinci, alors âgé de soixante-dix ans, est l'illustre peintre de l'Italie. Il nous montra trois tableaux : l'un, travaillé d'après nature, est le portrait d'une dame florentine, fait sur la commande de feu Julien de Médicis le Magnifique; l'autre, de saint Jean-Baptiste jeune; le troisième, de la Madone et de son fils, qui tous les deux s'abritent dans le giron de sainte Anne. Bien que le peintre soit entravé par une paralysie de la main droite, il a produit l'. trois œuvres parfaites. A présent, la possibilité de peindre l'abandonne; il continue néanmoins de faire des dessins et surtout d'enseigner ses élèves. Il nous a montré les manuscrits de ses études d'anatomie, assurant qu'il avait étudié plus de trente corps d'hommes et de femmes de tout âge. »

Donc, Léonard, à peine âgé de soixante-quatre ans, en a paru soixante-dix à ses visiteurs. C'est qu'il était vieux, fatigué, ennuyé. La vie, dépourvue d'ambition et de travail, ne pouvait

plus intéresser ce grand travailleur. Le désespoir morne de n'avoir pas accompli le quart de ses intentions et de constater son impuissance grandissante, le rongeait chaque jour. La clarté du ciel, des paysages, le laissait sans émotion. Il s'enferma, resta malade pendant plusieurs mois. La mort venait lentement. « Considérant la certitude de sa fin et l'incertitude de l'heure présente », il manda auprès de lui Me Boureau, notaire du bailliage d'Amboise, pour lui dicter ses volontés dernières, le 23 avril 1518, c'est-à-dire plus d'un an avant sa mort.

Il y recommande son âme « à N.-S. Dieu Tout-Puissant, à la glorieuse Vierge Marie, à mon seigneur Saint Michel, et à tous les autres anges bienheureux, saints et saintes du Paradis. *Item*, il veut être enseveli dans l'église Saint-Florentin d'Amboise, et que son corps y soit porté par les chapelains d'icelle; *item* que son corps soit accompagné dudit lieu jusque dans ladite église de Saint-Florentin, par le chapitre de ladite église et aussi par le recteur et prieur. *Item* que soient célébrées dans ladite église trois grandes messes avec diacre et sous-diacre, et que le jour où se diront ces messes, se disent encore trente messes basses à Saint-Grégoire. *Item* que, dans l'église Saint-Denis, même service que ci-dessus soit célébré; *item* dans l'église des frères et religieux mineurs même service. »

Je ne sais pas si Michel-Ange eut raison de reprocher l'athéisme à Léonard de Vinci; mais le peintre de *la Cène*, en artiste épris d'opulence, en organisateur de solennités royales, a su, pour ses funérailles, ordonner des pompes dignes de sa gloire. Il croyait sans doute que sa personne valait celle d'un roi, et il désirait que toute la terre autour de lui résonnât du bruit de son nom, et dans les parfums de l'encens, parmi le chant des cloches, sous le ciel doux de la Touraine, écoutât ses louanges.

D'ailleurs, dans le calme de sa raison, bien longtemps avant l'heure du trépas, il n'oublie ni ses serviteurs, ni ses élèves, ni ses amis, pas même ceux de sa chair et de son sang, qui l'ont naguère renié. Il pense à tous, pour leur faire du bien, ou pour leur pardonner.

Il lègue à Francesco Melzi, « gentilhomme de Milan, en récompense de ses loyaux services, tous ses livres, ses instruments et ses dessins, relatifs à son art de peintre; à Battista de Villanis, son serviteur, la moitié d'un jardin qu'il possède sur le territoire de Milan, et l'autre moitié à Salaï, qui déjà y a bâti une maison; à Mathurine, sa servante, un vêtement de solide drap noir doublé de fourrure, une pièce de drap et deux ducats... Il veut qu'à ses obsèques soixante pauvres portent soixante torches, et qu'une distribution d'argent leur soit faite, à la discrétion de Melzi. Il veut que soit attribuée aux pauvres de l'Hôtel-Dieu et aux pauvres de Saint-Lazare d'Amboise la somme de soixante-dix sous tournois. Il cède à Francesco Melzi, présent et acceptant, le reste de sa pension et tout ce qui, le jour de sa mort, lui sera dû par le trésorier général Jean Scapin... Il lègue la somme de 400 écus *del sole*, déposée chez le trésorier de Santa-Maria-Novella, de Florence, à ses frères naturels résidant en cette ville, et cette somme avec tous ses intérêts calculés depuis le jour du dépôt. Il donne encore à Battista de Villanis la concession d'eau que lui avait accordée Louis XII, ainsi que les meubles meublant de la maison du Cloux. »

Sa santé déclina de jour en jour. Il mourut, le 2 mai 1519, dans ce petit château du Cloux, aujourd'hui Clos-Lucé.

Son nom était adoré en Touraine. L'imagination de ses contemporains voulut orner sa fin d'une lumière de légende. Mais Léonard n'a pas pu mourir entre les bras de François Ier, puisque celui-ci, alors très occupé des élections à l'empire, ne fit, d'après le *Journal de la Cour*, aucun voyage avant le mois de juillet de cette année 1519. La vérité, c'est qu'au moment de la mort de Léonard, le roi se trouvait à Saint-Germain-en-Laye, où la reine venait d'accoucher. Melzi, dans sa lettre aux frères du défunt, ne mentionne aucune visite du roi. Lomazzo composa des vers, où il nous apprend que François Ier « pleura beaucoup, quand Melzi lui annonça la mort du Vinci ».

Sa perte fut « profondément sentie par tous ceux qui l'avaient



La Résurrection.
(Kaiser-Friedrich Museum, Berlin.)

connu; car personne plus que lui n'avait honoré notre art. Son éclatante beauté et sa vive physionomie rassérénaient les âmes les plus tristes, sa parole persuadait les esprits les plus rebelles, et sa force domptait les colères les plus violentes (1). »

(1) Vasari. *Op. cit.*

Causeur subtil et éloquent, il animait la conversation d'anecdotes comiques, de rapprochements imprévus : par l'élégance de son geste et la verve de son discours imagé, il savait aussi bien amener le sourire sur les lèvres des grandes dames que provoquer le bon gros rire chez les paysans étonnés.

Son visage (1) exprimait la bonté, la pénétration d'un esprit sans ardeur, précis, admirablement équilibré. Spectateur impassible du monde extérieur et de l'âme humaine, en sa double qualité de savant et d'artiste, il scruta plus profondément que qui que ce fût de son temps les secrets de l'un, les mystères de l'autre. Epicurien dans le sens le plus noble de ce mot, il se complut dans les jouissances raffinées de l'intelligence et des sens.

Comme pour ne pas déroger à la loi malheureuse de sa destinée, Léonard n'a pas eu plus de chance avec sa sépulture qu'avec ses ouvrages. Bien des fois, le gouvernement français, des sociétés privées, comme, en 1907, la florentine Societa Leonardo da Vinci, ont recherché vainement ses restes.

Au mois de juin 1863, Arsène Houssaye avait entrepris des fouilles dans l'ancienne collégiale Saint-Florentin, qui était détruite depuis plus d'un demi-siècle. Les ouvriers, après avoir travaillé dans les fondations de l'édifice, se mirent à la recherche de l'ossuaire que, lors de la destruction de l'église, avait recueilli le concierge du château d'Amboise.

Le 20 août, ils découvrirent un squelette mesurant cinq pieds six pouces. (Léonard, on le sait, était de haute taille.) Arsène Houssaye crut remarquer sur le crâne les mêmes caractères qu'on observe dans le portrait de Léonard, dont Léonard lui-même est l'auteur. Tous ceux qui regardaient ce squelette avaient la foi, la bonne volonté des chercheurs de trésors.

(1) Des portraits du Vinci se trouvent aux Offices de Florence, à l'huile; à la sanguine, dans la collection royale de Londres; à la bibliothèque royale, à Turin, et à l'Académie de Venise.

Aucun d'eux pourtant n'osait dire franchement : « Ici fut Léonard. »

Bientôt, l'espérance profonde amena la certitude. Car on découvrit, dans la même poussière que le squelette, des fragments de dalle tumulaire. Sur l'un d'eux, il y avait INC ; sur un autre, LEO ; sur un troisième, qui était de pierre plus tendre et plus blanche, EO DUS VINC. On conclut alors, sans trop d'hésitation, et avec assez de vraisemblance, qu'on possédait là deux fragments de la dalle du tombeau de LEOnard de VINCi, et aussi un fragment d'épitaphe latine, où se trouvent, ô merveille ! quelques lettres du nom du peintre.

Arsène Houssaye publia dans l'*Artiste* le récit de ces fouilles et leur résultat. Des polémiques assez violentes s'engagèrent.

Quelque temps après, un M. Harduin publia brusquement cet acte de décès :

« Fut inhumé dans le cloître de cette église M. Lionard de Vincy, noble millanois, premier peintre et ingénieur et architecte du roy, meschanischien d'estat et anchien directeur de peinture du duc de Milan.

« Ce fut faict le douc^e jour d'aoust 1519. »

Ça, par exemple, c'était un document. Les plus enragés contradicteurs n'avaient qu'à s'incliner. Oui, mais, pardon ! ce document, d'où venait-il ?... Parbleu ! il venait d'un registre « perdu » du chapitre royal de Saint-Florentin d'Amboise. Perdu, voilà ; impossible de vérifier l'authenticité du registre... Et M. Harduin ajoutait tranquillement :

« Cet acte me fut communiqué tel que je le transcris, par un des employés des archives de l'Hôtel de Ville, avec qui nos recherches à l'état-civil m'ont mis en relations. D'où vient-il ? Probablement de quelque fureteur à qui l'employé aura eu l'occasion de rendre service... »

Ces Tartarins sont terribles, surtout lorsqu'ils viennent du Nord, où il y en a beaucoup plus que dans le Midi. Dans le Nord, ils opèrent non seulement sur les vivants, mais encore sur les morts, et avec un sang-froid qui impose.

En attendant, cet acte de décès ruinait l'hypothèse d'Arsène Houssaye. Si Léonard avait été inhumé dans le cloître, et non dans l'église, on ne pouvait plus confondre ce mort illustre avec le beau squelette de cinq pieds six pouces. Arsène Houssaye somma avec colère M. Harduin de montrer un peu l'original de son document. M. Harduin se garda bien d'obtempérer. D'ailleurs, on ne connaît pas, pour Amboise, de registres antérieurs à 1538; les formes *anchien, meschanischien* ne sont pas tourangelles. Cependant, le critique d'art Eugène Muntz accueillit de bonne grâce le document de M. Harduin et le publia dans un de ses livres.

Arsène Houssaye, à son tour, ne s'est-il pas trompé?

Lorsque les contradicteurs discutaient sa conviction, il répondait : « Ma conviction vient de la grandeur du squelette et de la majesté de la tête, dans laquelle Robert Fleury, directeur de l'Ecole de Rome, après l'avoir touchée avec respect, a reconnu le fier et pur dessin de cette tête humaine, qui a contenu un monde. »

En tout et toujours, il faut avoir la foi. Mais je crains bien que le corps de Léonard de Vinci ne soit à jamais perdu, comme tant de ses ouvrages. Un mystère de plus. Et la gloire de l'homme semble grandir davantage.

LES ÉCRITS
DE
LÉONARD DE VINCI

RÉFLEXIONS SUR LES MŒURS ET LE CARACTÈRE DE CERTAINS ANIMAUX

Les lions, les tigres, les léopards, les panthères serrent l'ongle dans sa gaine, d'où ils ne le retirent que pour s'emparer de l'ennemi.

Quand la lionne défend ses lionceaux contre la convoitise des chasseurs, elle baisse les yeux vers le sol, afin de ne pas voir les épieux qui lui causeraient de l'épouvante, et pour sauver ses petits, elle s'éloigne, au lieu d'accepter le combat.

Le lion, ce redoutable animal, éprouve du bruit des charrettes vides ainsi que du chant du coq un effroi étrange; il craint également le regard de l'homme, et d'un air prudent il regarde sa propre crinière, et si, par hasard, il s'en recouvre la face, le voilà tremblant de peur.

— On dit que les abeilles, lorsque l'ours s'approche de leur ruche pour en cueillir le miel, le lui abandonnent d'abord, pour s'élancer sur lui toutes ensemble, avec fureur, et le piquer sur

les diverses parties du corps. Bientôt il est tellement blessé qu'il doit se rouler par terre, furieux à son tour, et agitant ses quatre membres, il essaie vainement de se défendre.

— Le chameau a le sens pratique des choses nécessaires. Certes, il se dévoue volontiers au combat, et il porte vaillamment de lourds fardeaux. Mais, si le fardeau est plus lourd que de raison, il ne se lève pas, pour partir; ou bien, s'il juge que le voyage dure trop longtemps, il s'arrête tout à coup. Ses maîtres sont alors forcés de l'alléger.

— La nature a donné à l'éléphant des qualités que l'homme ne possède pas souvent : la probité, la prudence, l'observance en religion.

A la nouvelle lune, les éléphants descendent vers le fleuve; ils se baignent dans l'eau profonde soigneusement, pour bien se purifier, et puis, en ayant l'air de saluer l'astre dans le ciel, ils s'en retournent vers la forêt.

Quand ils sont malades, ils se couchent mollement sur la terre, et là, immobiles, levant les yeux au ciel, ils semblent attendre le sacrifice.

L'éléphant, à qui ses défenses trop vieilles ne peuvent plus servir, les enterre. De l'une de ses dents, il fouille autour des racines pour trouver sa nourriture; il utilise l'autre, très pointue, pour combattre. Si les chasseurs s'emparent de lui, et qu'il tombe accablé, il brise ses défenses.

Ces animaux ont le sentiment du danger; c'est pourquoi peut-être ils ont la vertu de la charité. Qu'ils rencontrent un homme seul, égaré, ils le remettent aussitôt dans son chemin. Dès qu'ils aperçoivent des traces d'un pied humain, ils s'arrêtent avec méfiance, et flairant, guettant les alentours, ils se forment en groupe attentif, pour continuer leur voyage.

Le plus âgé marche en avant; en arrière marche celui qui par l'âge est le second. Chastes, ayant le sens de la pudeur, ils ne s'accouplent que pendant la nuit, et dans un endroit caché.

Ils ne retournent vers le troupeau qu'après s'être purifiés dans le fleuve des caresses de leur amour. Ils ne combattent

jamais la femelle des autres animaux. Lorsqu'à la porte ou dans l'intérieur d'une bergerie, ils rencontrent des brebis, ils les écartent de la trompe, aussi habile et douce qu'une main, pour ne pas les fouler aux pieds.

Si un éléphant tombe dans le piège d'une fosse, les autres jettent dans ce trou des rameaux, des pierres et de la terre, afin que sur ce tas le prisonnier puisse s'élever progressivement jusqu'à ce qu'il lui soit permis de s'évader.

Dès qu'ils entendent le cri d'un porc, ils fuient à reculons, en frappant d'une façon agressive le sol de leurs pieds.

Ils ont en exécration les souris. Les mouches, trouvant agréable l'odeur de l'éléphant, bourdonnent en nombreux essaims sur son échine, et elles finissent par s'incruster à leur peau.

Quand ils franchissent les fleuves, ils acheminent leurs petits à l'écart, au-dessous d'eux, et pour que la force du courant n'entraîne pas ces êtres faibles, que la lourdeur des pieds empêche de nager, ils se tiennent sur la pente pour briser le courant de l'eau.

— L'âne sauvage, qui trouve l'eau du ruisseau impure, s'abstient d'y tremper son museau, même s'il a très soif.

— Le chameau est de tous les animaux celui qui aime le plus l'amour. Il est capable de parcourir un millier de milles pour rejoindre une chamelle. Pourtant, si véritable est sa tempérance, qu'il restera, sans les toucher, avec sa mère ou avec sa sœur.

— La nature a fourni aux animaux les moyens de connaître les commodités, ainsi que les incommodités, de leurs ennemis. Le dauphin, pour atteindre, dans un combat, le ventre du crocodile, se place sur le dos; il pousse son ennemi, et, des tailles de ses nageoires ; il ouvre le ventre du crocodile. Le crocodile est impitoyable, courageux, contre l'ennemi qui le fuit; il est très lâche envers l'ennemi qui le provoque.

— Le bison, dont les crins sont ceux d'un cheval, ressemble pour le reste du corps au taureau, sauf que ses cornes, étant

placées en arrière, ne lui servent à rien dans le combat. Il n'a d'autre ressource d'échapper à la mort que celle de prendre la fuite; alors, toutes les quatre cents brasses, il jette de la fiente, qui brûle comme du feu dès qu'on la touche.

— La belette, avant de se livrer à la chasse des rats, mange de la rue.

— Le sanglier qui se sent atteint d'une maladie mange du lierre.

— Le castor, sachant qu'il est poursuivi pour la vertu médicinale de ses testicules, s'arrête bravement, et décidé à se débarrasser du chasseur, il s'arrache ses testicules d'un coup de ses dents, et il les laisse à son ennemi, puis il s'éloigne.

— Le lièvre est si poltron que même les feuilles légères qui, en automne, tombent des arbres le mettent en fuite.

— La tortue ne commet pas la moindre infidélité envers son compagnon. Si l'un meurt, l'autre conserve une chasteté parfaite, ne se pose plus sur un rameau vert, ne boit plus à une onde claire.

— Quand le serpent éprouve le besoin de renouveler sa peau, il se gîte dans un rocher, et commençant par la tête, il change de vêtement en un jour et une nuit.

— La panthère lutte hardiment, même lorsque par ses blessures ses entrailles sortent, contre les chiens et contre les chasseurs.

— Le crapaud se nourrit avec de la terre; seulement, il est si peureux qu'il ose à peine manger, et comme il n'assouvit jamais sa faim, il reste toujours très maigre.

— Le basilic est si cruel que, lorsqu'il ne peut par le venin de ses yeux tuer les animaux, il attaque les plantes, et jetant sur elles les effluves de son regard, il les fait dessécher.

Tous les serpents l'évitent; la belette, du moins, sait, au moyen de la rue, le combattre et le tuer.

— Le crocodile, fils du Nil, a quatre pieds. Aussi redoutable dans l'eau que sur terre, il est le seul animal qui soit dépourvu de langue et qui morde en remuant la mâchoire supérieure. Griffu,



Portrait de Léonard de Vinci par lui-même, dessin.
(Musée de Venise.)

couvert de cuir, il peut atteindre une longueur de quarante pieds. Il se tient de préférence sur la terre pendant le jour, et pendant la nuit, dans l'eau. Il se nourrit de poisson. Oui, mais, comme il s'endort sur la rive du Nil, en gardant la bouche ouverte, le trochilo, qui est un oiseau très petit de taille, fond dans sa bouche, entre ses dents, et en y picotant la nourriture qui s'y trouve encore, il semble inviter le crocodile à ouvrir davantage sa gueule. Le crocodile ouvre sa gueule encore, et le trochilo aisément s'élance plus profond, perfore l'estomac et le ventre, finalement tue son adversaire.

— La cigale stridente fait taire le hibou. Elle meurt dans l'huile, elle renaît dans le vinaigre.

— Le faucon ne s'attaque qu'aux gros oiseaux. Il préfère mourir de faim que de manger une chair qui sent mauvais.

— Quand l'aigle est dans toute sa vigueur, il vole si haut qu'il brûle ses plumes. La nature lui concède le privilège de lui rendre un peu de sa jeunesse, s'il tombe dans une eau assez profonde.

Aucun oiseau, tenant à son existence, ne s'aventure près du nid de l'aigle; tous les animaux ont du respect, de la crainte pour lui. Pourtant, loin de leur nuire, il leur laisse charitablement quelque chose de sa proie.

— La perdrix, se transmuant de femelle en mâle, dément son premier sexe; par jalousie, le mâle vole l'œuf à la femelle : mais les petits vont à la vraie mère.

— La grue, de peur que son roi ne périsse faute d'une bonne garde, se tient auprès de lui pendant son sommeil, avec une pierre dans la patte.

— Le coq ne chante jamais avant d'avoir trois fois battu de l'aile.

— Le perroquet ne change jamais de branche, et pourtant il ne pose pas sa patte là où il n'a pas d'abord mis son bec.

FABLES

LE RASOIR

Un jour, le rasoir sortit de sa gaine, et il vit le soleil jeter sur lui sa lumière. Alors, pris de gloriole, il se dit à lui-même :

— Je ne retournerai plus à la boutique d'où je viens de sortir. Quelle honte de raser chaque jour de sales barbes de vilains rustres ! Suis-je fait pour un exercice aussi machinal ? Certes, non. Je veux me cacher en quelque douce retraite et y passer ma vie dans le repos et le loisir.

Pendant quelques mois, le rasoir reste donc caché. Mais, un beau jour, poussé par la curiosité de revoir le monde, il revient à l'air, et il se voit, à la lumière du soleil, semblable à une scie rouillée dont la surface ne peut plus refléter les rayons du ciel. Alors, il se lamente :

— Oh ! comme il valait mieux pour moi, chez le barbier, raser chaque jour de vilaines barbes ! Mon tranchant, au moins, aurait été entretenu. L'implacable rouille a dévoré l'éclat de mon acier qui s'est endormi dans l'inertie.

De même, les esprits qui quittent l'exercice pour s'abandonner à la paresse, perdent le tranchant de leur subtilité ; et même, la rouille de l'ignorance les déforme.

LE PAPIER ET L'ENCRE

Un papier se plaignait d'avoir été souillé par une encre épaisse. Mais l'encre n'eut point de peine à le consoler, en lui montrant que les paroles qu'elle avait imprimées sur lui seraient pour le papier une certitude de conservation et de survivance.

LE CHIEN ET LA PUCE

Un chien dormait sur la peau d'un chevreau. Une de ses puces, naturellement, fut attirée par la chaude odeur de la laine, où elle pensa trouver un meilleur lieu d'asile et de subsistance, à l'abri des pattes et des dents du chien, qu'elle abandonna prestement, sans regret.

Fourrée sous l'épaisseur de la laine, elle commence à s'insinuer vers la racine des poils. Mais que d'efforts, que de fatigues !

Après une touffe imprégnée de sueur, elle trouve une bande sèche, où les poils étaient si pressés qu'ils se touchaient ; et la puce ne put découvrir nulle place où entamer la peau. Alors, non sans peine encore, elle veut se débarrasser de la brousse touffue de la laine, pour du chevreau retourner à son chien.

Le chien était parti, hélas ! Et, non sans d'affreuses tortures, la puce mourut d'inanition.

LA SOURIS, LA BELETTE ET LE CHAT

Une belette s'assit bien en face de l'habitation d'une souris, et la surveilla patiemment, afin d'attendre sa mort. La pauvre souris, qui, par un petit soupirail, apercevait la belette, tremblait de peur.

Sur ces entrefaites, une chatte survient, impitoyable, affamée, qui se jette sur la belette et, en quelques coups de dents, la croque.



Etude de chats.

LE FRÈRE ET LE MARCHAND

Les frères mineurs ne doivent pas, selon la règle, manger de la viande certains jours de carême. Seulement, parce qu'en voyage ils vivent d'aumônes, il leur est permis de manger ce qu'on leur offre par charité.

Or, pendant un de leurs voyages, deux de ces frères tombèrent dans une auberge, en même temps qu'un marchand. Ils

s'assirent à la même table, et vu la pauvreté de l'auberge, on ne put leur servir pour toute nourriture qu'un poulet.

Voyant qu'un poulet était pour lui peu de chose, le marchand se tourna vers les frères et leur dit :

— Si je suis bien informé, il me semble qu'un jour de carême tel que celui-ci, vous ne devez toucher à aucune espèce de chair, dans votre couvent.

— C'est vrai.

— Alors, tant pis ! Je mangerai tout seul le poulet...

Et, pendant que le marchand rassasiait sa faim, les frères se résignèrent aussi courageusement que possible.

Après le dîner, ils partirent de compagnie tous les trois. A un moment, ils rencontrèrent un fleuve assez large et profond, qu'aucun pont ne franchissait. Les deux frères étaient à pied par pauvreté, le marchand par avarice. Alors, pour la commodité du voyage, l'un des frères dut se déchausser et, sur ses épaules, passer le marchand.

Seulement, lorsqu'il fut parvenu au milieu du fleuve, le frère eut l'air de se souvenir tout à coup de la règle de son ordre; et, levant la tête vers le marchand qu'il portait, il lui demanda :

— Dis-moi un peu, est-ce que tu as de l'argent sur toi ?

— Bien sûr ! Comment peux-tu supposer que moi, marchand, j'aille sans argent ?

— Oh ! oh !... notre règle nous défend de porter sur nous le moindre argent !...

Et, d'un coup d'épaule, le bon frère jette à l'eau le marchand stupéfait.

FACÉTIE

Une fois, quelqu'un demandait à un peintre pour quelle raison il avait fait des peintures si belles et des enfants si laids.

— C'est bien simple, riposta le peintre. La peinture se fait pendant le jour, les enfants pendant la nuit.

LES YEUX ÉTRANGES

Quelqu'un dit à son camarade :

— Tes yeux sont devenus d'une étrange couleur. Pourquoi donc ?

Le camarade, après un instant de réflexion, réplique :

— C'est vrai. Mais tu n'y changeras rien.

— Depuis quand cela t'arrive-t-il ?

— Toutes les fois que je te rencontre. Car mes yeux, à voir ton visage, éprouvent un si ardent déplaisir qu'ils pâlissent et changent de couleur.

LE MÉDISANT

Quelqu'un cessa de fréquenter son ami parce que celui-ci, de plus en plus, s'acharnait à dire du mal de ses plus anciens amis. Le délaissé se plaignit un jour de son isolement et interrogea son camarade sur les raisons qui l'avaient amené à s'éloigner de lui. Le camarade répondit :

— C'est parce que je te veux du bien que j'estime qu'il vaut mieux que je ne te fréquente plus. Je ne veux pas que tu dises aux autres du mal de moi qui suis ton ami, et je ne veux pas que les autres, quand tu leur dis du mal de moi, aient de toi une impression aussi fâcheuse qu'est la mienne. Ainsi, quand on verra qu'il n'y a plus de relations entre nous deux, on pensera que nous sommes devenus ennemis ; et alors, tu seras en quelque sorte autorisé à médire de moi tant que tu voudras ; et les camarades, en écoutant tes médisances, ne te blâmeront pas aussi fort que si nous étions, toi et moi, toujours liés.

LE PARESSEUX

Quelqu'un s'étonnait que son camarade ne sortît de son lit que longtemps après que le soleil était levé. Le paresseux tranquillement répliqua :

— Pardon. Si j'avais à faire un aussi long voyage que le soleil, et dans les mêmes conditions, il y a longtemps que je serais debout et prêt à sortir. Mais, comme j'ai peu de chemin à faire, il est bien inutile que je me hâte dans mon lever.

MORALE

On peut représenter ensemble et accouplés le plaisir et la douleur. Jamais l'un ne va sans l'autre. Avec une croupe adossée parce qu'ils sont contraires l'un à l'autre, posés sur un même corps, parce qu'ils ont un même fondement, le déplaisir se trouve au fond des joies.

On s'imagine que, dans la main du plaisir, la joie est un roseau simple, souple, sans vigueur : sa piqûre est pourtant venimeuse. En Toscane, nous employons les roseaux pour soutenir les lits : cela signifie que c'est là qu'on fait des rêves inutiles, que là on brûle vainement une bonne partie de la vie, surtout le matin lorsque, l'esprit étant reposé, on ferait beaucoup mieux de se lever pour aller au bon travail.

C'est encore au lit qu'on imagine des songes irréalisables, des plaisirs épuisants, et qui sont autant de prétextes de diminuer la vie. Ainsi, le roseau convient pour soutenir de pareils rêves.

— Quand j'étais enfant, je voyais les hommes, les petits et les grands, se couvrir de vêtements qui étaient découpés en toutes leurs parties, de la cape aux pieds. Et même, on découpait



Caricatures.

encore ces découpures; les capuchons, les souliers, les coiffes, tout était découpé.

Ensuite, j'ai vu les souliers, les bérets, les escarcelles, même les armes, les collets des manteaux, les pointes des vestes, la queue des habits, si bizarres qu'ils rendaient ridicules ceux qui se croyaient très beaux; et ces vêtements étaient agrémentés de longues et fines pointes.

Ensuite encore, on se mit à développer les manches, de telle sorte qu'elles devinrent plus grandes que la veste; on éleva le col si haut que toute la tête y fut enfouie; on s'habilla si bien que les draps ne pouvaient pas être soutenus par les épaules, parce qu'ils ne posaient pas dessus.

Après, on développa les habits si longuement que les hommes, pour ne pas les fouler au pied, étaient obligés de les relever sur leurs bras et de retenir ces pans trop volumineux. Enfin, on dépassa tellement toute excentricité qu'on ne se vêtit que d'un côté jusqu'au coude, et si à l'étroit qu'on éprouvait un véritable supplice et même qu'on étouffait.

— Pour avoir les meilleures chances de conserver la santé, il ne faut pas recourir aux médecins. Leurs remèdes sont de même espèce que l'alchimie, qui, après tout, a produit un aussi grand nombre de traités que la médecine.

CONFÉRENCES DE LÉONARD A SON ACADÉMIE DE MILAN

(Extraits.)

L'Art n'aura point d'adversaires et ne sera dédaigné de personne, si l'artiste s'attache uniquement à faire une œuvre d'art. L'art ne donne pas seulement à chacun du plaisir, mais un avantage moral, qui nous sort de notre grossièreté originelle. Soyez assurés que les hommes naissent bêtes, et il y en a beaucoup qui meurent après n'avoir été sur la terre que des sacs où passe simplement la nourriture. L'homme se dit vilain : par

bonheur, il comprend assez vite que son intérêt l'oblige à devenir sage.

Pour nous, artistes, ce qui nous attire, ce n'est pas le gain; donc, notre mission vaut bien au moins celle des moines. Ceux-ci vendent publiquement les grâces divines, sans que Dieu le leur ait permis. Nous autres, rendons visibles Dieu et la Vierge. Quel sermon aura sur le monde autant d'influence que ma *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces?

Lorsqu'il n'y aura plus de prêtre pour prêcher la religion, les hommes les plus pervers verront encore dans une œuvre d'art la puissance de Dieu. Et si de hideux barbares s'attaquaient aux églises, pour les souiller de leurs sacrilèges, ils seraient arrêtés dans leurs folies par la beauté de nos peintures sacrées.

Notre art explique les mystères, éclaire et simplifie les dogmes les plus obscurs. Le théologien, pour expliquer la Vierge-mère, n'en finit plus dans ses discours, tandis que nous, par l'œuvre de nos crayons ou de nos pinceaux, la rendons immédiatement intelligible à tout le monde. Et cependant, pas un artiste, pas même Fra Angelico, n'a été canonisé!

L'amour naît de la connaissance : plus nous connaissons vivement, plus nous aimons. Or l'artiste, qui ne cesse pas de regarder par les yeux de son corps et par les yeux de son esprit la création, rend par sa contemplation le plus sincère des hommages au Créateur.

Où chercher Dieu, sinon dans sa créature, qui est l'homme, et quelle meilleure façon de prier que celle de s'efforcer par le dessin de traduire l'image de Dieu ? Celui qui comprend combien est admirable l'ordre de la nature et surtout l'art merveilleux avec lequel est construit le corps humain, est vraiment susceptible de connaître et d'aimer l'auteur de toute vie, et de songer que le corps n'est rien auprès de l'âme, qui, pure ou impure, est toujours une chose divine.

Une belle œuvre d'art existe fatalement à la louange de Dieu, qui est le souverain artiste, car cette œuvre manifeste, par la main de l'homme, la puissance inspiratrice de Dieu. Sans doute,

les gens simples ne pourraient rien sentir des dogmes : nous les leur expliquons, en les matérialisant en quelque sorte; c'est nous qui montrons les anges vivants et souriants.

— Le désir de la beauté nous éloigne de la luxure qui rend tant d'hommes bestiaux. Celui qui est familier, par les yeux et par la pensée, des belles formes nues de l'art, ne souffrira que malaisément le nu des courtisanes, puisque dans leurs formes, il ne retrouvera pas la perfection que les tableaux ont mise dans sa mémoire.

— Florence, cité démagogique, ne mérite pas les nobles talents qui sont nés chez elle : car ne considère-t-elle pas comme un métier la peinture, sous le prétexte que l'artiste reçoit un salaire? Mais, voyons, est-ce que les prêtres ne vivent point de leur sacerdoce, tout en interprétant pour l'éducation de la foule la vérité religieuse?

Il est bien juste que nous vivions du culte de la beauté, puisque sans nous, sans nos efforts, peu de personnes la connaîtraient. Si des prêtres mauvais passent pour très bons, aucun des nôtres ne peut tromper la foule. On voit tout de suite qu'un tableau est bon ou mauvais. Enfin, ce qui prouve que l'homme peut devenir plus facilement prêtre qu'artiste, c'est qu'il y a un peintre pour mille prêtres ou moines.

— L'art possède l'attribut divin, celui de créer, celui de rendre permanent la chose la plus fugace. Le sourire des lèvres douces d'une femme qui charma toute la vie du Dante, nous pouvons pendant des siècles, grâce à nos pinceaux, le montrer à l'humanité entière : nous sommes donc maîtres du temps.

— Les hommes, confondus dans des langues différentes, ne peuvent pas se comprendre. La peinture, langue des yeux, commune à tous, est accessible à l'esprit du Grand Turc aussi bien qu'à celui du Lombard. La sculpture, cependant, sauf dans le bas-relief, n'a pas la même faculté d'expression : privée de la couleur, du jeu de la lumière et de l'ombre, elle représente les mouvements du corps plutôt que ceux de l'âme.

— L'antiquité a donné au corps une expression qui ne peut



Saint Jean et Jésus. (Ecole de Léonard de Vinci.)
(Musée de Naples.)

plus être dépassée. Seulement, depuis qu'un homme est mort en Orient et que chaque vendredi on le pleure en Occident, une beauté nouvelle est apparue avec la nouvelle vérité. On ne comprenait, jadis, que la violence des passions ou la sérénité des dieux; mais ce Dieu de l'Orient pleure, et il a des passions douces.

Grand miracle qui a renouvelé la source de l'art, et l'art nouveau peut rivaliser avec l'ancien. Ainsi, le campanile du Giotto l'emporte sur l'obélisque. L'architecture engendre

les autres arts; mais l'une de ses filles, la peinture, s'émancipera de sa tutelle, pour devenir par elle-même un monument, dont on ne mesurera pas les proportions, mais uniquement les vertus de beauté et d'expression.

— Un artiste, maître de son art, représentera aussi bien, avec la même aisance, une glorieuse princesse qu'une gardeuse d'oies. Mais il doit songer que seules les figures anoblies par la naissance ou par la beauté méritent l'honneur de l'art.

— Quelques-uns de nous, lorsque je me documentais à propos de la figure de Judas, m'ont accompagné au Borghetto. Mon souci de recherches les surprenait beaucoup, car il est toujours si facile de faire laid ! Mais, si infâme qu'ait été le vendeur de son Dieu, je devais pourtant lui donner une expression qui fût compatible avec celle des autres disciples, qui étaient tous beaux.

— On envisage une figure sous trois rapports :

1° Dans son espèce et ses dimensions : un homme est l'homme, l'animal humain d'abord;

2° Dans ses passions et leurs gestes : un lion dans sa fureur mugit; un cavalier s'efforce de maîtriser un cheval;

3° Le trait distinctif de tel personnage caractérisé par sa façon propre de penser et d'agir.

Donc, dans la peinture, trois degrés :

La représentation animale;

Le mouvement passionnel;

L'état de pensée.

— Les artistes qui se bornent aux premiers plans ou ne savent pas aller au delà, n'atteignent pas le but de l'art, qui est d'exprimer dans son intégralité la personne humaine. L'homme, ainsi que la bête, s'accouple, chasse, se bat. Mais l'homme pense; la bête, point !

— Pour rendre les corps dans leur réalité, on trouve facilement des modèles. Mais où découvrir des modèles pour la pensée? Ceux qui par des prouesses, ou même par l'intrigue, se sont élevés au-dessus du peuple, présentent fatalement des qualités

d'intelligence que l'exercice du commandement rend encore plus profondes. Je ne néglige certes pas d'observer la canaille dans ses passions ou ses mouvements : mais comment mettre de la couleur digne, une vraie beauté, sur des trognes?... Autant vaudrait copier un paysage tel que nos yeux le rencontrent.

— Pour qu'un portrait rende une ressemblance véritable, il faut amuser le modèle, lui parler de lui, de ses affaires ; ainsi, parler d'amour à une femme, de combats à un guerrier. Un beau portrait est celui qui domine, attire le spectateur : pour mieux exercer un charme prenant, l'artiste doit, en quelque sorte, regarder par les yeux de ses personnages et leur donner ainsi quelque chose de sa propre intelligence...

— Selon que l'artiste modifie autour des yeux et des lèvres de son modèle les ombres, la même tête passera de la rêverie au dédain, de la tristesse à la colère. Ne pas trop se préoccuper de la ressemblance précisément physique. L'énigme attire l'homme, retient son attention et sa sympathie. Les prêtres ont raison de refuser des démonstrations de leur religion. Notre esprit a besoin de s'embarrasser dans la demi-ténèbre des mystères et dans l'inconnu des problèmes qui le rendent anxieux.

— Un visage beau doit être comparable à une musique de pensées harmonieuses, indéfinies. Une musique nous semble joyeuse ou mélancolique, selon la circonstance qu'elle évoque à notre pensée; un visage plaît à des spectateurs très différents; il plaît pour des raisons très différentes.

— Les uns ont prétendu que, dans la *Cène*, j'avais donné au Sauveur une marque trop humaine, et que j'avais eu tort, par exemple, de ne pas le signaler par le grand nimbe d'or traditionnel; les autres ont prétendu que j'avais chez Jésus marqué trop profondément le caractère de Dieu, parce que Jésus paraît se résigner à la trahison de Judas avec une trop divine indulgence. Mais, moi, je réponds que mon œuvre satisfait parfaitement à ses intentions complexes, puisque les partisans de l'une et de l'autre nature la retrouvent dans son expression totale.

— Celui qui estime que le but de l'art est simplement de reproduire la réalité, ne peindra rien de durable. Car la nature vit, mais elle n'a point d'entendement.

— Ce qu'on dédaigne dans la réalité, on doit aussi le rejeter de l'art. Qui donc s'amuserait à composer un tableau avec des mendiants qui sont à la porte d'une église ou avec les paysannes d'un marché, ou avec les soldats d'un corps de garde, les clients d'une taverne, les juifs d'un ghetto?

—On commence par rechercher la beauté extérieure, dont il est assez aisé de saisir les éléments; ensuite, on s'efforce de dégager l'âme. Si vous voulez étudier, représenter le Christ d'après un modèle, vous n'aboutirez sûrement à rien de convenable. Il faut d'abord, en lisant l'Évangile, se faire peu à peu une image de l'Homme-Dieu; puis, choisir le moment le plus favorable au relief de cette image, déterminer son attitude et enfin composer les personnages et le site qui doivent dignement l'entourer.

— Une œuvre d'art, comme un homme, se compose de corps, d'âme et d'esprit. Commencez par exprimer le corps, qui est le connu; ensuite, vous chercherez l'âme, qui est l'inconnu, et vous l'atteindrez. N'imitez pas les peintres du Nord qui, sans aller très haut dans le domaine de l'intelligence, savent très bien traduire l'humilité, la piété, mais qui ont le tort vulgaire de copier le premier modèle rencontré, et, par conséquent, d'habiller laidement de belles âmes.

— Dans la rue, ce n'est pas l'homme discret de caractère et de vêtement, noble par la simplicité de son allure, que vous remarquerez tout d'abord, mais l'homme dont les proportions sont excessives ou l'accoutrement bizarre.

— Les guerriers, dans une œuvre d'art, ne paraîtront jamais trop virils; les captives, jamais trop langoureuses. Mais les anges, à quel sexe les rattacher? La barbe, ainsi que les mamelles, ne conviennent pas à des spiritualités.

Dans le nu, la chair, si elle fait trop masse de lumière, distrait du visage, qui est le beau miroir des sentiments et de la pensée. Il faut, quant à la tête, la modeler du dedans au dehors, et

bravement l'isoler des influences ambiantes pour qu'à elle seule elle soit un tableau dans le tableau.

— On voit des peintres qui ne peuvent pas briser le joug que leur impose la nature; ils ne l'interprètent pas, ils la reflètent ainsi que l'étang reflète ses rivages. Mais un maître ne subira jamais cette domination de la nature. Il l'aimera, oui, mais sans devenir son esclave; ce ne sera pas Hercule filant aux pieds d'Omphale, mais Ulysse en face de Médée et la contraignant, par la raison, à lui obéir.



Dessin.

— Prenez garde, dans vos portraits, aux modes de votre temps : aux yeux de l'avenir, elles rendront vos œuvres ridicules. Prenez garde également aux idées du présent. Ce n'est pas pour lui, ni pour les contemporains de votre race, que vous travaillez, mais pour l'universalité des hommes et des temps. Prenez garde, enfin, que vos têtes ne prennent pas un air de famille, et que ces traits de ressemblance ne compromettent la variété des personnages.

Imaginez donc que j'aie copié douze têtes juives du Borghetto, sous prétexte que les disciples étaient juifs, et que je les aie

coiffés de turbans, vêtus de robes, qui étaient de mode à Venise... Ah ! comme on se serait moqué de moi !...

— Mais, m'objecterez-vous, il ne nous reste alors qu'à draper tous nos personnages à l'antique?

A l'antique? Non, pourquoi? Je n'ai jamais conseillé cela. Moi, je drape à la Léonard. Je crée, d'après mes corps, mes robes, mes manteaux et leurs plis. Songez que toute figure peinte doit éveiller le sentiment de l'amour, et qu'on se lasse vite de l'éclat de la jeunesse, sur un ouvrage qui n'aurait de charme que dans cet éphémère éclat. C'est par l'artifice, par la subtilité, bien plus que par leurs charmes physiques, que les femmes exercent un puissant empire : il ne faut donc pas représenter seulement des personnages bien proportionnés.

Combien de femmes émeuvent, l'une après l'autre, le même homme, tandis qu'il reste ému dans son intelligence jusqu'à la vieillesse par les mêmes pensées qui le touchaient à son adolescence ! Pour qu'une œuvre d'art satisfasse pleinement l'esprit, il faut qu'elle manifeste la beauté de l'espèce et aussi la beauté du personnage choisi.

— L'homme n'aime violemment que l'insaisissable et n'allume son désir qu'au choc de la contradiction. Le goût de la liberté, qui est la plus noble intention de notre esprit, cesserait aussitôt qu'il serait satisfait.

— Les paillards, les irascibles, les avides, ne sont pas des êtres capables de se soumettre à la méditation et d'en jouir; ne recherchant sans cesse que les circonstances favorables à la satisfaction de leurs besoins, ils provoquent dans une cité le désordre et la guerre. Celui qui, pour son noble plaisir, étudie les lois de la création, est très sûrement un bon citoyen, que les convoitises basses ne tentent pas, et qui n'a pas le loisir de jalouser son prochain. Il estime une très haute joie celle d'enrichir son esprit de connaissances et de pensées : il a raison. Car nous ne sommes véritablement riches que par les pensées.

— Si vous peignez une femme, il est bon que vous souhaitiez,

sans l'espérer, d'en être aimé. Ce sont les seules amours qui ne finissent pas par des larmes.

— Certains prêtres, protestant contre l'étude du nu, voudraient que, par pudeur, on ignorât la splendeur du corps. Mais l'art ne peut pas, sans mentir ni s'amoindrir, renoncer à la grâce ni à la volupté. Tout nous vient par les sens : c'est à nous de savoir en modérer les impatiences, en nous élevant par la pensée au-dessus des grossièretés de la matière.

« TRAITÉ DE LA PEINTURE »

La peinture est le produit d'une science qui peut être communiquée à tout le monde, car il est pris par les yeux, d'où il passe dans l'intelligence. La peinture n'a donc pas besoin d'être interprétée par des mots. Elle s'intéresse non seulement à la figure humaine, mais à celle des autres animaux.

L'œil, qui nous donne le privilège de contempler la nature, est d'une telle vertu que celui qui le perd se trouve privé de connaître les gestes et les couleurs de la nature, dont la possession rend l'âme contente dans la gaine du corps.

Qui n'aimerait mieux perdre l'odorat ou l'ouïe que la vue? En perdant l'ouïe, il serait contraint de renoncer aux sciences que la parole exprime, mais non à la beauté du monde.

Le peintre peut, à son gré, évoquer des monstres horribles, aussi bien que des scènes comiques ou d'autres touchantes. Il est son maître, une sorte de dieu, faisant des paysages tristes pendant des jours radieux, ou, quand il travaille un jour de froid, créant des sites brûlés par le soleil.

Ce qui existe dans le monde par réalité ou par imagination doit être possédé d'abord par l'esprit du peintre, ensuite par ses mains : celles-ci savent produire une œuvre complètement vivante, qu'on embrasse d'un seul regard. Les peuples cherchent

avec dévotion les images des dieux, non les livres des poètes où ces dieux sont célébrés. Le chien, devant le portrait de son maître, manifeste une grande joie. On a vu un singe s'agiter follement devant un autre singe en peinture, et des hirondelles se poser sur des fers peints qui avaient l'apparence de fermer la fenêtre d'une maison.

Des peintres ont produit des scènes luxurieuses, qui sont susceptibles, ce à quoi ne parvient pas la poésie, d'inciter leurs contemplateurs à la débauche. De même, une œuvre littéraire ne provoquera jamais, comme une œuvre peinte, la vénération des peuples, qui lui feront sans cesse des vœux et des oraisons.

Il faut que le peintre, pour bien juger son œuvre, possède un miroir qui la réfléchisse en même temps que le modèle. Le miroir et le tableau montrent de la même façon l'apparence des choses, avec leurs ombres et leurs lumières. La meilleure peinture est celle qui se conforme à l'objet imité. Certains peintres donnent à un enfant d'un an les proportions d'un homme de trente. Ils ont commis tant de fois cette erreur qu'elle est devenue chez eux une habitude, et qu'ils n'en auront jamais le sentiment.

LA PEINTURE ET LA POÉSIE

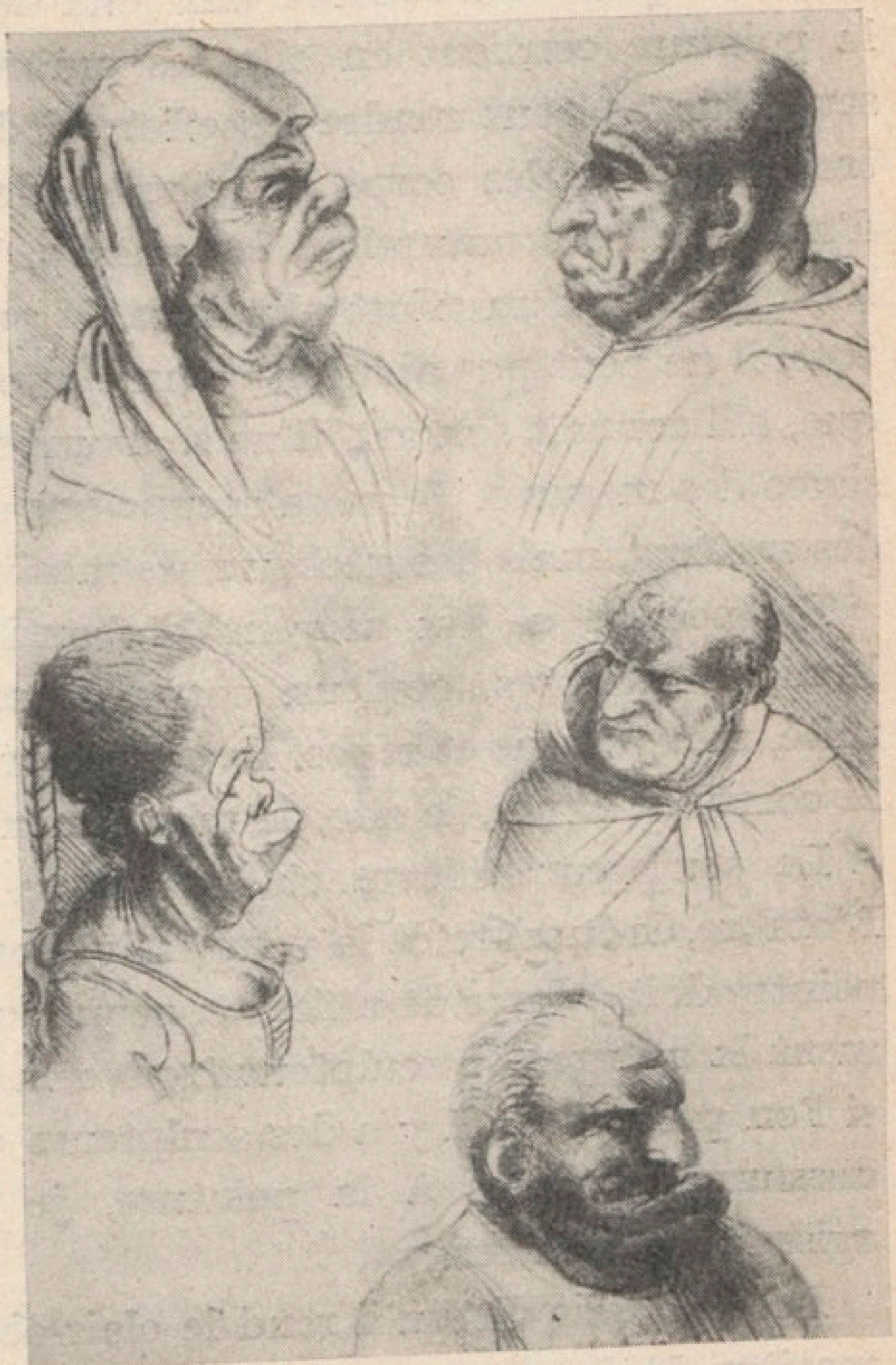
Le poète, faute de mots appropriés, ne peut pas, autant que le peintre, représenter une infinité de choses. Si le peintre veut, par exemple, décrire les animaux et les diables dans l'enfer, que de moyens d'expression il possède pour rendre sa pensée !...

On a classé la peinture parmi les arts mécaniques, puisqu'elle est manuelle. Mais pour l'écriture, pour le dessin, ne se sert-on pas également de la main ?

Si vous alléguez que la poésie est une chose éternelle, je vous répondrai que les œuvres d'un chaudronnier se conservent davantage encore que des œuvres écrites. Néanmoins, la peinture peut

aussi être éternelle, si vous peignez sur cuivre avec des couleurs de verre.

Le poète décrit un corps membre à membre, tandis que le peintre le montre tout d'un coup. Pour représenter la parole, la poésie vaut plus que la peinture; mais pour représenter les faits, la peinture est supérieure.



Caricatures.

La peinture est une poésie qui se voit, au lieu de se sentir; la poésie est une peinture qui se sent, au lieu de se voir. La peinture, traduisant les choses et les figures avec plus de vérité, poursuit un plus noble but que la poésie.

La musique doit être considérée comme la sœur de la peinture, parce que cet art s'adresse à l'ouïe, qui est le second sens après l'œil. L'invention musicale reste inférieure à l'invention picturale, parce qu'elle ne va pas tout unie dans son développement harmonique.

DE LA SCULPTURE

La sculpture est soumise aux jeux de la lumière, tandis que la peinture contient en elle ses ombres et ses lumières. Le sculpteur ne peut rendre les effets si divers de la lumière, la transparences des corps ni le reflet de leurs formes, ni tant d'autres choses naturelles, les nuages, l'obscurité. Son travail n'est guère qu'un effort physique. Il prétend que s'il enlève à tort, il ne peut pas ajouter, comme le peintre. Je lui répondrai que, s'il connaît son art, il ne se trompera pas dans la connaissance des mesures. Je ne m'occupe pas de ceux qui ne sont pas des maîtres, mais des gâcheurs de marbre.

Le peintre a dix moyens d'aboutir au résultat désiré : lumière, ténèbres, couleur, corps, figure, site lointain, proximité, mouvement et repos. Le sculpteur ne peut considérer que le corps, la figure, le site, le mouvement, le repos.

Le sculpteur enlève, et le peintre, au contraire, ajoute. L'ombre, la lumière et la perspective sont des ressources que le peintre doit à force de réflexion acquérir, afin de rendre exactement la nature. Le sculpteur trouve la nature toute prête; et, si l'on prétend qu'il y a des sculpteurs qui se préoccupent des ressources propres à la peinture, je répondrai qu'alors ils agissent en peintres.

Le sculpteur dit qu'il rend le clair-obscur en enlevant de la matière. Mais ce n'est pas lui qui produit cette ombre, c'est la nature même. Car, s'il travaillait dans les ténèbres, il ne verrait rien, parce que tout dans les ténèbres paraît uniforme. La sculpture est donc assistée par la nature dans ses expressions; et, sans l'intervention de l'artiste, elle opère.

— Il y a beaucoup de personnes qui ont le goût du dessin, mais qui, manquant de dispositions véritables, ne finissent jamais leurs croquis avec des ombres : cela se voit surtout chez les enfants.

CONSEILS

Si tu es seul, tu seras tout à toi. Si tu as un camarade, tu ne t'appartiendras qu'à moitié....

Je n'appelle pas maître celui qui ne fait bien qu'une tête ou une figure. Sachant que la peinture s'adresse à la création entière, je n'estime pas pour maître celui qui ne connaît qu'un genre. Triste maître que celui dont l'œuvre va plus loin que le jugement : il atteindra, au contraire, la perfection de l'art, celui dont l'intelligence va plus loin que l'œuvre.

Sache, peintre, que lorsque, à ton avis, une défaillance existe dans ton œuvre, tu dois la modifier plutôt que de l'exposer à la vue du public, et ne commets pas la lâcheté de penser que tu pourras réparer tes erreurs dans une œuvre prochaine....

Le peintre qui a les mains puissantes, les reproduira inconsciemment dans ses œuvres, et même les défauts de son corps, si, par une longue étude, il ne se garde pas de cette faute....

Un peintre qui connaît son métier fera tout aisément. Car tous les animaux ont similitude de membres, de muscles, de nerfs et d'os; ils ne varient guère que par les dimensions, ainsi que le démontre l'anatomie....

Lorsque tu seras, peintre, dans la campagne, efforce-toi d'observer avec attention les moindres choses, et puis d'éliminer de ta mémoire les moins bonnes....

N'imite pas certains qui, harassés par le travail de l'imagination, abandonnent leur ouvrage, pour aller au plaisir : ceux-ci, lorsqu'ils rencontrent des parents ou des amis, ont l'esprit tellement fatigué, que tout d'abord ils ne les reconnaissent pas....

Le peintre doit s'efforcer vers l'universalité, non adopter un genre exclusivement, faire bien une chose, négliger les autres. Beaucoup qui, par exemple, étudient le nu mesuré ne s'intéressent pas à ses variétés. Quel talent peut avoir celui qui, ayant la prétention de donner la connaissance intégrale, en abrège une partie? Qu'il n'allègue pas que, par pauvreté,

il n'a pas le temps de se perfectionner dans ses études. L'étude est un trésor qu'on ne retrouve pas toujours.

S'il excuse ses imperfections en disant qu'il a une nombreuse famille à entretenir, sache bien que peu suffit à nourrir ses enfants. Leur plus fort aliment doit être le courage, et cette vertu est une richesse qui nous reste aussi longtemps que la vie dure en nous....

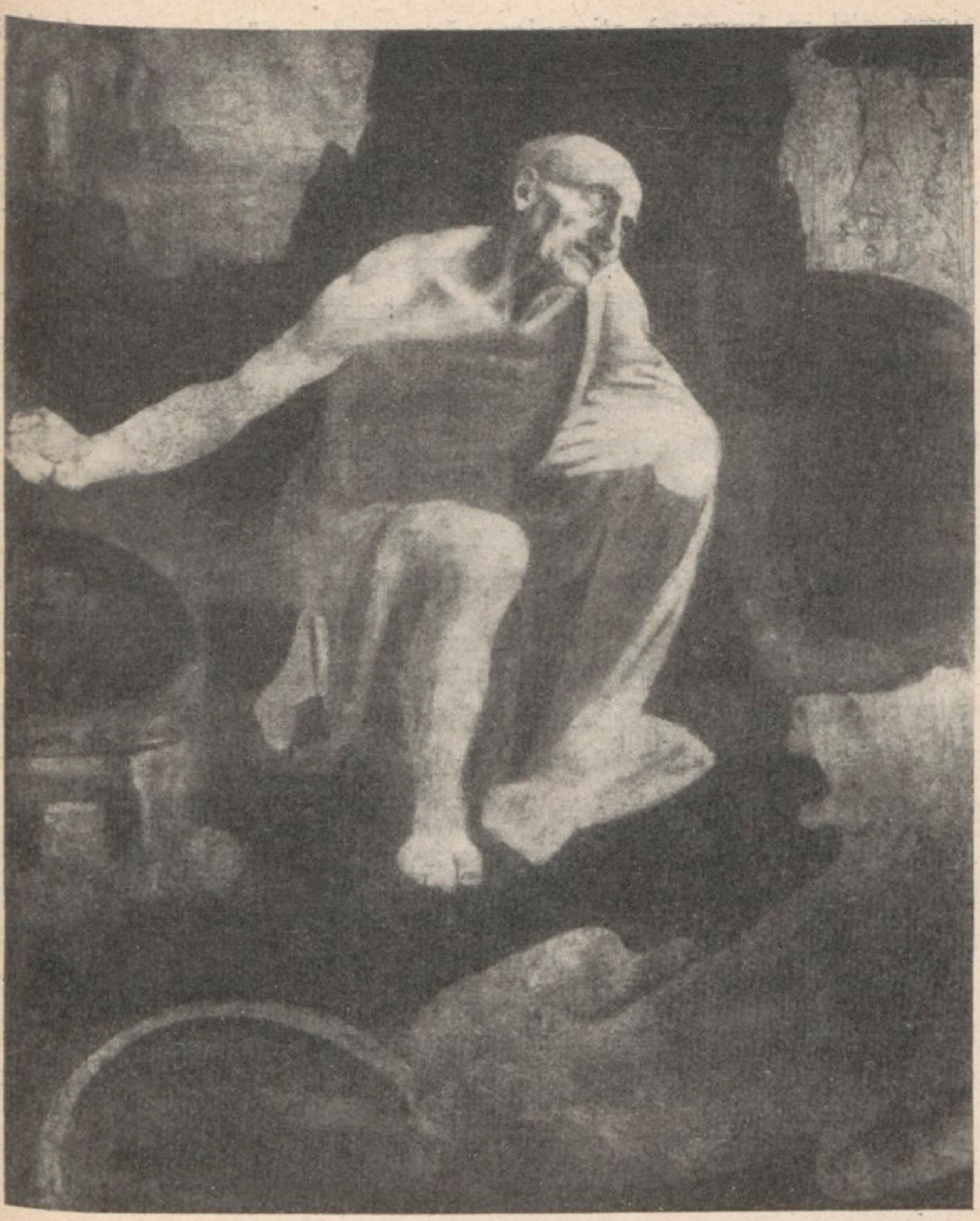
Pour dessiner de l'ombre à la chandelle ou à la lampe, place, entre la lumière et la figure, un châssis de toile ou de papier huilé, ou même un papier très mince, et tu verras que les ombres, au lieu de se terminer durement, s'estompent....

Quand un visage se présente sur le seuil d'une habitation, dans le cadre de la porte, à une heure de nuit, on voit de gracieux effets d'ombre et de lumière jouer sur ce visage. L'ombre s'insinue un peu dans la partie éclairée, tandis que dans la partie de l'ombre des clartés s'insinuent aussi, et de ce mélange insensible de l'ombre et de la lumière le visage reçoit encore plus de beauté....

Il ne faut pas chez soi composer une figure avec une lumière imitant celle du jour de la campagne sans soleil. L'ombre au dehors est simple, et la lumière de la fenêtre et du soleil confond des reflets sur de l'ombre. L'atelier doit, à l'abri de l'air, avoir des murs couleur de chair, pour la carnation des nus. En été, on doit y faire les portraits certains jours où les nuages couvrent le soleil....

Celui qui va peindre sur une muraille, doit observer la hauteur du plan où il entend disposer ses figures. En exécutant d'après nature, il doit, devant son travail, tenir l'œil aussi bas que le lieu où il travaille est plus élevé que l'œil du spectateur....

Fixe la toile sur un châssis, frotte-la d'une légère couche de colle, et laisse sécher. Fais ton dessin, indique les carnations avec des pinceaux de soie, et tout de suite tu obtiendras, à ton gré, l'ombre vaporeuse. La carnation se fera avec du blanc, de la laque et du massicot; l'ombre avec du noir et du massicot et un peu de laque, ou même de la pierre noire. Laisse sécher cette ébauche. Ensuite, retouche avec de la laque détrempée dans



Saint Jérôme.
(Vatican.)

de l'eau de gomme, où elle aura séjourné longtemps, parce qu'alors elle ne laisse aucun lustre quand on s'en sert.

La première peinture fut simplement une ligne qui marquait l'ombre d'un homme dessiné par le soleil sur un mur....

Le peintre n'obtiendra pas un ouvrage bon, ni profitable à son

talent, s'il se borne à s'inspirer des œuvres de son prochain; s'il s'inspire de la nature, il obtiendra des résultats excellents et avantageux....

Le principe de la peinture est : 1° le point, 2° la ligne, 3° la surface, 4° le corps qui se vêt de cette surface. Le second principe est l'ombre projetée par la forme d'un objet....

La perspective se divise en trois parties : celle qui intéresse le linéament du corps, celle qui traite de la dégradation des couleurs selon la distance, la troisième qui étudie la disparition progressive des corps, leur croissant éloignement.

L'artiste, à ses débuts, doit apprendre d'abord la perspective, puis la manière de mesurer les choses; enfin, sous les conseils d'un bon maître, le dessin. Il observe alors si, d'après la nature, il possède un enseignement juste....

La pupille diminue selon l'ardeur de la lumière; elle croît en proportion de l'obscurité... Les oiseaux nocturnes voient mieux pendant la nuit que pendant le jour : cela provient de l'accroissement ou de la diminution de leur pupille....

De tous les corps égaux de dimensions et placés à une même distance, c'est le plus éclairé qui paraîtra le plus grand et le plus rapproché....

A quelle distance un œil peut-il voir un corps non lumineux, par exemple, une montagne? Elle sera plus apparente si le soleil se trouve au delà, et sa distance probable dépend de la place que le soleil occupe dans le ciel.

LE DESSIN

Les contours du corps sont de toutes les choses les plus petites. Le contour est une surface qui ne participe ni du corps ni de l'air, mais qui se trouve interposé entre le corps et l'air....

Pour dessiner du relief, il faut que l'artiste se place à la

hauteur de l'œil du modèle. Il faut observer cette méthode pour dessiner la tête d'après nature. Les passants que tu rencontres ont les yeux à la hauteur des tiens : si tu les dessinais, soit plus haut, soit plus bas, ton portrait ne serait pas ressemblant....

Pour dessiner un nu d'après un modèle, munis-toi d'un fil à plomb, afin de saisir les rencontres des lignes. Devines-en d'abord l'ensemble; puis, achève le membre qui te paraîtra le meilleur. Ne copie pas la tête tournée vers la poitrine, ni les bras dans le sens du mouvement des jambes. Si la tête est tournée vers l'épaule droite, dessine plus basses les parties du côté gauche. Si tu montres la poitrine saillante, tourne la tête à gauche, et alors fais les parties de droite plus hautes que celles de gauche....

Divise la tête en douze parties, chacune en degrés, chaque degré en douze points, chaque point en douze minutes, chaque minute en secondes, chaque seconde en demi-secondes....

Si tu veux te rappeler l'air d'un visage, apprends par cœur beaucoup de formes. Les nez sont de dix façons pour le profil, et de douze, quand on les voit de face. Je ne m'occupe pas des visages monstrueux : ils se retiennent facilement, sans fatigue, dans la mémoire.

DU MODÈLE

Quelle est la chose la plus difficile à rendre, l'ombre ou la lumière, ou un bon dessin? La plus difficile est, à mon avis, celle qui oblige à s'arrêter à une limite dans le travail, plutôt qu'à produire en liberté. Les ombres ont des limites, et si tu ignores ces limites, ton œuvre n'aura pas de relief. Or, le relief est l'essentiel de la peinture.

Un autre élément de grande importance, c'est le fond, sur lequel se détache le contour des corps naturels qui ont une

courbure convexe. Cela vient de ce que les limites convexes des corps ne sont pas éclairées de la même façon par la lumière qui éclaire le champ.

Les mesures du corps varient selon ses mouvements. Chez l'enfant, la largeur d'épaules offre la même mesure que la longueur du visage. Cette largeur est encore la même que la distance entre le gros doigt de la main et le pli du coude, et aussi entre la jointure du genou et le cou-de-pied. Chez l'homme parvenu à sa croissance définitive, ces mesures doublent en longueur, sauf pour le visage qui, comme la tête, change peu....

On ne répétera pas les mêmes mouvements dans une même figure, ni même dans ses membres petits, les mains, les doigts. On appelle composé, des mouvements d'une figure qui fait des mouvements opposés : mouvoir, par exemple, le devant des jambes et une partie du corps par le profil des épaules. Les corps doivent présenter des proportions correspondantes, selon leur office dans la composition....

De l'attache d'une oreille à celle de l'autre, il y a le même intervalle que des sourcils au menton.

La bouche d'un beau visage est de la grandeur de la division des lèvres au-dessus du menton.

L'oreille est égale au quart du visage.

A l'angle de la lèvre inférieure se trouve le milieu entre le dessous du nez et le dessous du menton.

Du haut du nez au-dessous de la lèvre inférieure, et d'un œil à l'autre, le visage forme un carré.

L'oreille est aussi longue que le nez. L'espace qui sépare les deux yeux est égal à la largeur d'un œil.

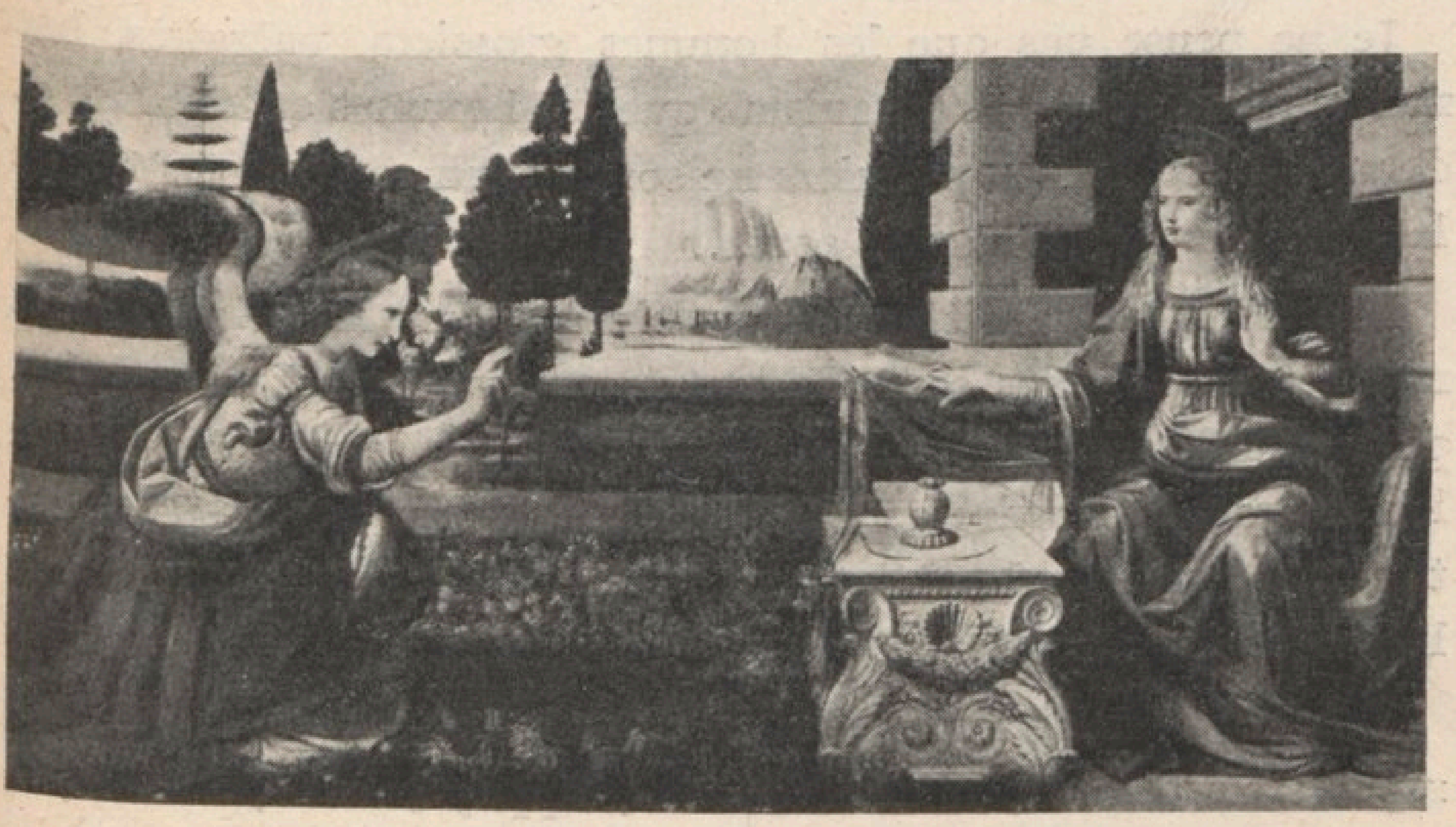
L'oreille, vue de profil, descend jusqu'au milieu du cou....

Le cœur est le plus puissant des muscles....

Pour que le peintre puisse distinguer dans les divers mouvements du corps quels nerfs ou muscles les provoquent, il doit connaître l'anatomie des nerfs, os, muscles et tendons...,

Jusqu'à l'attache de la cuisse, la jambe pèse un quart de tout le poids de l'homme....

L'homme entraîne plus de son poids vers le bas que vers le haut, parce que, hors de la ligne centrale, il cède plus de son poids, parce qu'il passe tout le pied hors de la ligne centrale, et parce qu'il ne fuit pas avec les pieds....



L'Annonciation.
(Galerie des Offices, Florence.)

Chez l'homme qui engraisse, plusieurs muscles semblent se simplifier en un seul; chez l'homme qui maigrit, plusieurs muscles, au contraire, apparaissent au lieu d'un.

LA FIGURE

Observe les animaux à quatre pieds : parmi eux, compte l'homme, qui, dans l'enfance, marche à quatre pattes.

L'allure de l'homme est un peu celle du quadrupède, qui remue ses pieds en croix. Comme le cheval au trot, l'homme

agite ses quatre membres en croix : s'il lance d'abord le pied droit pour marcher, il lance en même temps le bras gauche, et *vice versa....*

Il y a quatre puissances : mémoire et intelligence, aversion et désir. Les deux premières relèvent de la raison, les deux autres des sens....

Je ne pense pas que les hommes grossiers, vulgaires, bas méritent un aussi bel organisme que les hommes spéculatifs et de grand esprit. Les premiers ne sont qu'un sac où pénètre de la nourriture et d'où elle sort....

Les nerfs transmettent le sentiment aux muscles, et les nerfs et les muscles commandent le mouvement. Les muscles, pour obéir, se gonflent dans l'action : leur gonflement rapproche leur longueur, les tire en arrière par le réseau des tissus aboutissant à la pointe des doigts. Ils portent à la raison, au cerveau, l'écho de leur contact....

Les dix-huit attitudes de l'homme se décomposent ainsi : repos, mouvement, course, debout, appuyé, assis, incliné, à genoux, couché, suspendu, porter, être porté, pousser, tirer, battre, être battu, alourdir, alléger....

La nature s'efforce, pour le bien de leurs membres, de dissimuler l'ossature des animaux. Dans la fleur de la jeunesse, la peau se tire, se tend jusqu'au terme du possible. Ensuite, par l'activité des membres, la peau augmente aux plis des jointures, de sorte qu'elle tient les membres distants. Puis, les muscles se développent, la peau se couvre de plis et peu à peu se détache du muscle, que des mauvaises humeurs nourrissent insuffisamment....

Dans une bataille, les hommes et les chevaux devront paraître plus ou moins obscurs, selon qu'ils seront plus ou moins près de la terre. Les puits apparaissent sombres d'après leur profondeur. Les terrains de même couleur que les jambes des hommes et les pattes des chevaux reçoivent, entre des angles égaux, plus de clarté que les susdites jambes.

LE MOUVEMENT

Il y a deux mouvements : l'actionnel et le local, l'un que l'animal fait sur lui-même, l'autre quand l'animal va d'un endroit à l'autre....

Les mouvements composés sont sans nombre : danser, lutter, jouer, semer, ramer....

Quand l'animal se meut, que ce soit avec vivacité ou avec lenteur, la partie étant au-dessus de la jambe qui porte le corps est toujours plus basse que la partie opposée....

L'épaule qui supporte un fardeau est plus haute que l'autre. Pour qu'il y ait équilibre, il faut que soit partagé le poids du corps et du fardeau : sinon, l'homme tomberait. L'épaule chargée devra donc se hausser, l'autre s'abaisser....

L'homme a plus de force lorsqu'il tire à lui que lorsqu'il pousse. Par conséquent, pour tirer à soi, les forces des bras, des jambes, du dos, même de l'estomac, doivent s'unir, agir ensemble....

Il ne faut pas montrer tous les muscles saillants; car, même s'ils sont bien à leur place, ils ne se montrent pas très visiblement, à moins que les membres qu'ils actionnent n'entrent en jeu....

La variété des mouvements provient de la variété des accidents et des caprices de l'animal. Un accident impressionne plus ou moins un être, selon son tempérament, son âge, ou la nature de ses passions.

L'EXPRESSION

Donne à la figure une expression qui signifie l'émotion profonde du personnage; autrement, ton œuvre ne sera pas digne d'être remarquée....

Le vrai peintre doit tendre à deux choses essentielles :

l'homme même et l'état de son esprit. La première chose est facilement réalisée; l'autre difficilement, parce qu'elle doit être exprimée par des gestes....

La bouche ne varie guère, quand elle rit ou quand elle pleure. Seulement, dans le premier cas, les sourcils se relèvent, et ils se rejoignent dans le second. On pleure de colère, de tendresse, de joie, de soupçon, de compassion, de regret. Ces sentiments doivent être exprimés de façons différentes....

Il y a des émotions que ne trahit aucun mouvement du corps. Dans celles, au contraire, que le corps par des attitudes indique, les gestes doivent être appropriés au mouvement de l'âme. Les attitudes qui ne tiennent ni de l'un ni de l'autre état de l'esprit sont celles des fous et des furieux....

Pour rendre l'œuvre élégante, il faut faire les membres étendus, sans trop de muscles....

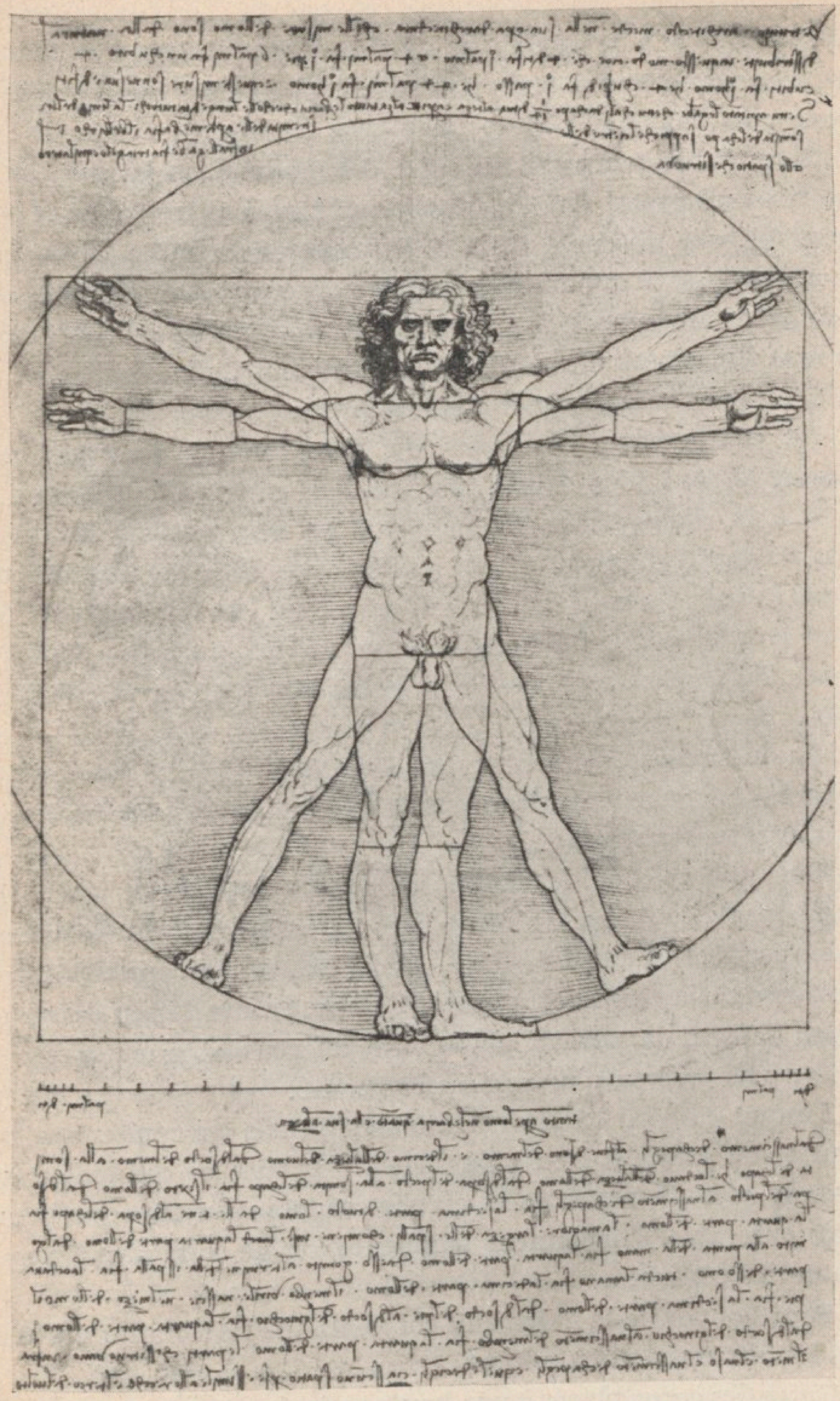
Dans les traits d'un visage se révèlent, au moins en partie, la nature de l'homme, ses vices et ses qualités. Chez les hommes de bonne humeur, sont saillantes les lignes qui séparent les joues des lèvres et de la bouche, et les narines du nez, et les trous des yeux. Les méditatifs présentent, au contraire, très faiblement ces lignes.

Les bestiaux, les violents, présentent des traits de fort relief et de grande profondeur. Ceux qui ont les lignes transversales du front accentuées se rencontrent chez les hommes qui se lamentent beaucoup....

Et la main !... Un grand nombre de soldats peut avoir péri dans la même heure : tu ne trouveras sur la main d'aucun les mêmes lignes que sur la main des autres. Ainsi, après un naufrage.

LA COMPOSITION

Il faut mettre dans une composition des personnages différents de carnation, d'attitude, de tempérament, de force physique.



Dessin et autographe de Léonard de Vinci.

Quand il y a beaucoup de figures d'hommes ou d'animaux, indique toujours des ombres d'autant plus fortes que les figures sont plus basses....

Si tu veux composer un sujet d'histoire dans la nuit, tu y mettras un grand feu. Les figures qui sont entre toi et le feu apparaîtront obscures dans l'obscurité de la nuit; celles qui sont sur le côté apparaîtront moitié obscures moitié teintes du rouge de la flamme; celles qui s'apercevront au delà des flammes seront illuminées d'ardents reflets sur fond noir....

L'ombre par la distance croît en largeur....

La composition de l'azur de l'air indique pourquoi les paysages sont plus azurés pendant l'été que pendant l'hiver....

Il faut, d'une façon générale, que les figures soient éclairées par un jour d'en haut, surtout les portraits. Regarde les passants dans la rue : ils reçoivent le jour d'en haut, de telle sorte qu'on voit leur visage, leurs traits reconnaissables, qu'on ne pourrait que difficilement reconnaître si la lumière leur parvenait d'en bas....

Tu indiqueras seulement, au lieu de les finir, les petites figures; autrement, tu irais contre l'influence de la nature, qui doit être ta souveraine....

On observe que la main, lorsqu'elle est placée entre la lumière et l'œil, paraît rougeâtre, et même imprégnée d'une transparence lumineuse. Pour savoir exactement quelle ombre doit revêtir la carnation, observe l'ombre même de ton doigt; et selon que tu la désires plus claire ou plus obscure, place le doigt plus près ou plus loin du tableau....

Ce que d'abord l'éloignement dissipe dans les couleurs, c'est leur éclat, qui est leur plus délicate partie; ce qui s'atténue ensuite, c'est la clarté, parce qu'elle est moins intense que l'ombre; enfin, si l'éloignement augmente, on ne voit plus qu'une obscurité confuse....

Pour donner de la grâce aux corps, il faut les éclairer par une lumière haute, non trop forte....

Entre des corps placés à une hauteur égale, c'est le plus éloigné

qui paraîtra le plus bas. Par un effet de la perspective aérienne, un nuage obscur peut paraître plus éloigné qu'un nuage très éclairé, à l'heure du levant ou du couchant....

La figure qui va contre un vent impétueux, ne conserve pas la ligne du centre de sa pesanteur avec le même équilibre qui s'obtient par une juste distribution du poids du corps, autour du pied qui le soutient....

Les rayons, ombreux ou lumineux, ont plus de force dans leur pointe que sur leurs côtés. Un corps allongé, même enveloppé de lumière, paraîtra rond, comme la lumière des chandelles.

LA COULEUR

Tout objet se mouvant avec violence paraît imprégner son parcours de sa propre couleur. Fais tournoyer vivement un tison, le cercle qu'il trace ainsi te paraîtra de feu. L'impression produite par la vue est donc plus prompte que le jugement....

Pour obtenir un beau coloris, prépare d'abord un champ très blanc, au moins pour les couleurs transparentes....

L'ombre doit participer à la couleur de l'objet....

Au soleil et à l'air, le blanc a des ombres bleuâtres, car le blanc n'est pas une couleur, mais le mélange d'autres couleurs. Sa surface, plus que celle d'une autre couleur, et surtout de son contraire, le noir, participe aux couleurs des objets....

Quand une couleur transparente se distingue d'une couleur voisine, il se produit un composé d'une couleur différente de celles qui le forment. Ainsi, la fumée d'une cheminée sort noire, devient azurée, et puis, en s'élevant dans l'air, elle paraît couleur de cendres roses, et comme la pourpre épanchée par l'azur lui procure une teinte violette, elle paraîtra verte lorsque l'azur viendra sur le jaune....

Il y a six couleurs simples : le blanc (je dis le blanc, malgré l'opinion de certains peintres, parce que le peintre ne peut pas plus s'en passer qu'il ne se passe du noir), le jaune, le vert, l'azur, le rouge, le noir.

Le blanc, c'est la lumière en quelque sorte; le jaune représente la terre; le vert, l'eau; le bleu, l'air; le rouge, le feu; le noir, l'obscurité.

Le bleu et le vert ne sont pas simples : le premier est un résultat de ténèbres et de lumière. Le vert est un mélange de bleu, couleur simple, et de jaune, couleur composée.

J'appelle couleurs simples celles qu'il est impossible d'obtenir par le mélange des autres couleurs. Toute la peinture n'étant qu'une composition d'ombre et de lumière, rien n'est plus nécessaire que ces deux non-couleurs. Je place ensuite l'azur, le vert et le tanné, ou l'ocre de terre, et le pourpre ou rouge. En tout, huit couleurs : il n'y en a pas d'autre dans la nature....

C'est une erreur de faire, dans la campagne, des figures d'autant plus obscures qu'elles sont plus éloignées de l'œil. A moins que l'objet représenté ne soit blanc....

Les reflets apparaissent grands ou petits, selon qu'ils sont vus sur un champ plus ou moins obscur....

La réverbération est provoquée par des corps de tonalité claire, de superficie plane et demi-dense qui, frappés par la lumière comme par le saut d'une balle, les reproduisent sur le premier objet qu'elle touche....

Les lumières sont ou originales ou dérivées. La flamme du feu, la lumière du soleil, produisent les premières, tandis que les secondes proviennent des reflets d'une lumière....

La couleur la plus voisine du reflet influera sur ce reflet. Il faut donc mettre dans les reflets d'une figure la couleur des parties du vêtement qui sont en contact avec la chair.

LE VÊTEMENT

Les vêtements doivent, d'une façon commode, envelopper les membres, de sorte que, dans la partie lumineuse, il n'y ait



Jésus et les Docteurs.
(Attribué à Léonard de Vinci.)

point de plis imprégnés d'ombres. Ils ne doivent pas paraître empruntés, comme on le voit chez certains peintres, qui habillent le corps humain aussi sottement que s'il n'était qu'un ventre ou un amas de vessies gonflées.

Sans doute, il n'est pas défendu d'arranger de beaux plis, mais il faut les disposer dans les endroits où les membres, par l'attitude ou par l'action, ramassent les vêtements....

Il y a des vêtements de trois sortes : élégants, grossiers,

moyens. Les élégants avec plus de souplesse suivent les mouvements....

Les figures vêtues de manteaux doivent éviter de montrer le nu, afin que le manteau ne paraisse point placé sur la chair même....

Les vêtements noirs prêtent à la chair blanche plus d'éclat qu'elle n'en possède; les blancs l'obscurcissent, les jaunes la colorent, les rouges la pâlissent....

Les plis doivent toujours suivre l'action de la figure, de façon que la véritable position du corps ne prête à aucune équivoque. Aucun pli ne doit interrompre de son ombre la ligne des membres, c'est-à-dire que le creux d'un pli ne doit pas contrarier la forme du membre que l'étoffe recouvre.

LE PAYSAGE

Le corps de la terre, comme celui des animaux, est un tissu de veines, qui servent à la nourriture, à la vie, de la planète.

La nature a une âme végétative : le sol en est la chair; les rochers en sont les os; les tufs, les tendons. La mer est le lac de sang qui se trouve autour du cœur. Le flux et le reflux de la mer représentent dans la terre l'élévation et l'abaissement du sang. La chaleur de son âme est le feu contenu dans ses entrailles....

Suivant les masses d'air qui sont posées entre l'œil et l'horizon, la campagne paraît plus ou moins grande qu'elle n'est en réalité....

Les plantes qui ont le plus de rameaux doivent paraître moins obscures que les plantes qui ont le plus de feuilles....

La clarté des paysages peints ne sera jamais d'une clarté aussi vive que les paysages naturels, à moins que les tableaux ne soient frappés par le soleil.

L'AIR, L'EAU, LA MONTAGNE

L'air, de même qu'un fleuve, se meut, entraîne les nuages.

Le vent est en tous ses mouvements semblable à l'eau dans sa vie agissante. ..

De même que l'homme, pour ramoner une cheminée, s'appuie des pieds et des reins contre les parois du mur, de même l'oiseau s'appuie de la pointe de ses ailes aux parois invisibles de l'air....

L'oiseau, pour changer la direction de son vol, fait avec le mouvement de ses ailes comme le marin avec son gouvernail, lorsque celui-ci veut changer la direction de son vaisseau....

Lorsque, à l'horizon, le soleil donne aux nuages une teinte rouge, les objets qui paraissent azurés à cause de leur éloignement, participeront à cette couleur du soleil qui se couche : ce mélange d'azur et de rouge fera le paysage riant et agréable.

Les corps opaques seront également teintés par ce mélange : ils auront de l'éclat, proche du rouge, et l'air prendra dans sa tonalité quelque chose de la délicatesse des fleurs de lis. ..

On voit facilement que là où il se confond avec le sol, l'air est grossier; il devient d'autant plus subtil et transparent qu'il est plus élevé. L'air grossier s'imprègne de plus de lumière que celui qui se trouve haut. Car les rayons du soleil rencontrent sur le sol une résistance; et si le ciel s'achève avec l'horizon, celui-ci deviendra plus lourd, les couleurs seront brouillées, et le ciel paraîtra bleuâtre....

Le luisant apparaît mieux sur le feuillage qui se trouve derrière un autre, qui baigne en pleine clarté. Il est bon d'indiquer les rameaux bas qui sont baignés d'ombre et pourtant se distinguent sur des verdures bien éclairées....

La fumée et la flamme paraissent d'autant mieux éclairées qu'elles sont plus denses....

Vus de loin, à travers le brouillard ou un air épais, aux

heures du matin ou à celles du soir, les édifices ne montrent que les faces éclairées par le soleil; les autres montrent presque la couleur du brouillard....

Pour exprimer le vent, il faut indiquer le plissement des branches d'un arbre, le rebroussement de ses feuilles, et aussi le tourbillon de la poussière qui se mêle à l'air troublé....

Aux approches de la tempête, l'air se teint de nébulosités sombres, s'emplit de poussières qui, se soulevant par bonds, affectent des couleurs de cendres. Les animaux courent en rond, avec épouvante....

L'eau est le grand voiturier de la nature. Elle roule les pierres, grandes ou petites, les ronge, les use, jusqu'à les réduire en limon et en sable....

On voit, à la surface de l'eau, des bosses et des cavités....

L'eau la plus claire est celle qui donne le mieux sa couleur aux objets qu'elle reflète....

L'ombre des ponts ne s'imprime que sur l'eau qui, ayant perdu sa transparence, ressemble à un miroir. ..

Il arrive souvent que, sans que l'eau se déplace, la vague s'échappe de l'endroit de son origine. Les vagues de la mer ressemblent assez bien à celles qui, sous l'action du vent, se meuvent dans un champ de blé, dont les épis naturellement ne changent pas de place....

L'onde est parfois plus rapide que le vent. Ainsi, lorsqu'elle conserve l'impulsion imprimée par le vent....

La mer apparaît, de la terre, obscure de couleur, et d'autant plus qu'elle touche à l'horizon. De la haute mer, elle apparaît blanche, tandis que le rivage paraît obscur. Cela provient de ce qu'elle est comme un miroir où l'obscur de la terre se reflète, et c'est le reflet du ciel qui donne à la haute mer un aspect bleu....

J'ai vu, au-dessus de Milan, vers le lac Majeur, un nuage énorme, aux dimensions de montagne pleine de rochers creux. Un soleil rouge le frappait de sa flamme. Ce nuage attirait à lui tous les autres petits nuages qui lui faisaient escorte. Sur son

sommet persista, jusqu'à une heure de la nuit, la clarté du soleil, et vers deux heures un vent immense balaya tout....

Au sud de la Cilicie, se trouve l'île merveilleuse de Chypre, qui fut le royaume de la déesse Vénus. Un grand nombre de navires, attirés par sa beauté, vinrent s'échouer misérablement sur les récifs qui en défendent l'approche. Que de nefs brisées !...



Dessin.

Ici, on peut apercevoir, à moitié couverte par le sable, une proue, là une poupe, plus loin une carène. On dirait un Jugement dernier qui va ressusciter ces cadavres de vaisseaux....

Je suis allé sur le mont Rose, sommet des Alpes qui sépare la France de l'Italie. Cette montagne produit quatre fleuves qui s'en vont, par des directions opposées, arroser toute l'Europe. Par sa hauteur sublime, elle dépasse les nuages. S'il n'y tombe que rarement de la neige, la grêle y tombe en abandonce, par couches qui, même au milieu de juillet, constituent une grande masse de glaciers. Au-dessus de moi, l'air n'était que ténèbres, et le soleil qui frappait les flancs de la montagne, me paraissait répandre plus de lumière que dans les plaines....

A mesure qu'on descend vers la base des montagnes, la végétation se montre plus vigoureuse, et manifeste en rameaux et en feuilles une richesse croissante....

Les cornes du Taurus pointent si haut qu'elles semblent effleurer le ciel. Elles sont la cime la plus élevée de l'univers. Quatre heures avant le jour, le soleil la touche de ses rayons. Sa pierre blanche resplendit dès le moindre contact de la lumière et, au milieu de la nuit, elle paraît avoir l'éclat d'un beau clair de lune, aux yeux des Arméniens....

La meilleure manière de représenter la campagne avec ses plantes, c'est de choisir le moment où le soleil voilé répand une lumière éparse, non une lueur ardente faisant des ombres tranchées.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

Paris. — Imp. PAUL DUPONT (Cl.). THOUZELLIER, Dr. — 052.1.14